

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II**



**TESIS DOCTORAL**

**LA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO Y LA  
DRAMATOLOGÍA APLICADAS AL TEATRO COLOMBIANO  
EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI:**

**(ACERCAMIENTO A DIEZ CASOS EN CINCO DRAMATURGOS)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**

**PRESENTADA POR**

**Manuela Elisa Vera Guerrero**

Director

José Luis García Barrientos

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II (Programa de doctorado:  
Historia y Teoría del Teatro)**



**LA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO Y LA  
DRAMATOLOGÍA APLICADAS AL TEATRO  
COLOMBIANO EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI  
(ACERCAMIENTO A DIEZ CASOS EN CINCO  
DRAMATURGOS)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Manuela Elisa Vera Guerrero**

**Bajo la dirección del Doctor:  
José Luis García Barrientos**

**Madrid, 2015**

# La estructura de sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)

## ÍNDICE

<b>Summary</b>	<b>5</b>
<b>Notas preliminares</b>	<b>9</b>
<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>I. Desde el pasado, el teatro en Colombia</b>	<b>16</b>
<b>I. 1. Siglo XV al XVII: breve mirada al teatro en la Conquista y la Colonia</b>	<b>16</b>
<b>I. 2. Siglo XVIII: con los nuevos vientos, la Ilustración</b>	<b>25</b>
<b>I. 3. Siglo XIX: Independencia y República</b>	<b>31</b>
I. 3. 1. Luis Vargas Tejada	34
I. 3. 2. José María Samper	38
I. 3. 3. Lorenzo María Lleras	39
I. 3. 4. Edificios teatrales y Compañías	42
<b>I. 4. La primera mitad del siglo XX: “los años sin cuenta”</b>	<b>45</b>
I. 4. 1. La Sociedad de Autores	48
I. 4. 2. Antonio Álvarez Lleras	50
I. 4. 3. Luis Enrique Osorio	56
<b>I. 5. Segunda mitad del siglo XX: el fulgor</b>	<b>64</b>
I. 5. 1. Las ideas de la formación y la profesionalización se materializan	66
I. 5. 2. El primer festival	75
I. 5. 3. Frente Nacional y la Revolución cubana	81
I. 5. 4. Movimiento estudiantil, los grupos experimentales y profesionales	83
I. 5. 6. El surgimiento y período del <i>nuevo teatro</i>	95
I. 5. 7. La Creación Colectiva	102
I. 5. 8. La Escuela Nacional de Arte Dramático en la década del setenta	108
I. 5. 9. Algunas piezas del movimiento del <i>nuevo teatro</i>	110
I. 5. 10. Disonancias	113
<b>I. 6. Umbral del siglo XXI: los ochentas</b>	<b>119</b>
I. 6. 1. Y en el teatro...	124

<b>I. 7. Y al fin los noventa</b>	<b>130</b>
I. 7. 1. El teatro y la diversidad	131
<b>II. La estructura de sentimiento</b>	<b>140</b>
<b>II. 1. Definición de la estructura de sentimiento</b>	<b>140</b>
II. 1. 1. La cultura	154
II. 1. 2. Convención y estructura de sentimiento	158
<b>II. 2. Los dramaturgos y el corpus de análisis</b>	<b>165</b>
II. 2. 1. José Domingo Garzón	166
II. 2. 2. Ana María Vallejo de la Ossa	167
II. 2. 3. Carolina Vivas Ferreira	167
II. 2. 4. Fabio Rubiano Orjuela	168
II. 2. 5. Pedro Miguel Roza Flórez	168
<b>III. Lo carnavalesco</b>	<b>170</b>
<b>III. 1. Lo carnavalesco como estructura de sentimiento</b>	<b>170</b>
III. 1. 1. El carnaval según Bajtin	173
III. 1. 2. Las imágenes del cuerpo grotesco	179
III. 1. 3. El loco festivo	182
III. 1. 4. Sumario sobre lo carnavalesco	184
<b>III. 2. Lo carnavalesco en diez casos</b>	<b>186</b>
III. 2. 1. <i>Se necesita gente con deseos de progresar</i>	187
III. 2. 2. <i>Pasajeras</i>	195
III. 2. 3. <i>Segundos</i>	202
III. 2. 4. <i>Mosca</i>	209
III. 2. 5. <i>Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto</i>	225
III. 2. 6. <i>Gallina y el otro</i>	234
III. 2. 7. <i>Magnolia perdida en sueños</i>	244
III. 2. 8. <i>El mediumuerto: tragicomedia milenarista</i>	250
III. 2. 9. <i>Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo</i>	261
III. 2. 10. <i>Sara dice</i>	272
<b>IV. Lo épico</b>	<b>280</b>
<b>IV. 1. Lo épico como estructura de sentimiento</b>	<b>280</b>
IV. 1. 1. Lo épico según Brecht: identificación y extrañamiento	291
IV. 1. 2. Identificación y extrañamiento desde el prisma de la dramaturgia	294
IV. 1. 3. Lo narrativo y lo dramático	298
<b>IV. 2. Lo épico en diez casos</b>	<b>301</b>
IV. 2. 1. <i>Se necesita gente con deseos de progresar</i>	302
IV. 2. 2. <i>Pasajeras</i>	312
IV. 2. 3. <i>Segundos</i>	318
IV. 2. 4. <i>Mosca</i>	322
IV. 2. 5. <i>Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto</i>	326
IV. 2. 6. <i>Gallina y el otro</i>	333
IV. 2. 7. <i>Magnolia perdida en sueños</i>	342
IV. 2. 8. <i>El mediumuerto: tragicomedia milenarista</i>	349
IV. 2. 9. <i>Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo</i>	361
IV. 2. 10. <i>Sara dice</i>	369
<b>V. Lo absurdo</b>	<b>379</b>
<b>V. 1. Lo absurdo como estructura de sentimiento</b>	<b>379</b>
V. 1. 1. Lo absurdo según Esslin	391
V. 1. 2. Sumario sobre lo absurdo	396
V. 1. 3. Situación estática o el inútil acto de la espera	398
V. 1. 4. Des-familiarización de la realidad dramática o la automatización	399
<b>V. 2. Lo absurdo en diez casos</b>	<b>400</b>

V. 2. 1. <i>Se necesita gente con deseos de progresar</i> -----	400
V. 2. 2. <i>Pasajeras</i> -----	402
V. 2. 3. <i>Segundos</i> -----	404
V. 2. 4. <i>Mosca</i> -----	416
V. 2. 5. <i>Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto</i> -----	419
V. 2. 6. <i>Gallina y el otro</i> -----	423
V. 2. 7. <i>Magnolia perdida en sueños</i> -----	424
V. 2. 8. <i>El mediuemuerto: tragicomedia milenarista</i> -----	425
V. 2. 9. <i>Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epilogo</i> -	427
V. 2. 10. <i>Sara dice</i> -----	436
<b>VI. Conclusión</b> -----	<b>441</b>
<b>VII. Bibliografía</b> -----	<b>449</b>
<b>VIII. Apéndice</b> -----	<b>475</b>
VIII. 1. Lista de obras teatrales de José Domingo Garzón -----	475
VIII. 2. Lista de obras teatrales de Ana María Vallejo de la Ossa-----	476
VIII. 3. Lista de obras teatrales de Carolina Vivas Ferreira-----	477
VIII. 4. Lista de obras teatrales de Fabio Rubiano Orjuela-----	480
VIII. 5. Lista de obras teatrales de Pedro Miguel Roza Flórez-----	482

# **Structure of feeling and dramatology applied to Colombian theater at the turn of the twenty-first century**

## **(a critical approach to ten dramas in five playwrights)**

### **Summary**

One of the objectives of this study is to distinguish what constitutes the Colombian theater of today. Therefore, this research investigates the playwriting of this geographic zone written since the last decade of the past century, based on the study of five dramatic authors: José Domingo Garzón, Pedro Miguel Roza, Fabio Rubiano, Ana María Vallejo y Carolina Vivas, all of them theater creators whose processes emerge in the turn of the twenty-first century, and still continue today. The possibility of looking at the transformation theater has undergone on the threshold of this new era has, thus, become one of the main reasons to undertake this research project.

Before presenting an analysis of the dramatic pieces under the focus of three different subcategories, it is necessary to examine the “official discourse” on the history of Colombian theater. The past is an essential reference point to find a series of chronological coordinates that will help us locate the historical moment in which the plays analyzed were written. However, the panorama presented in this study also brings forward the effect that the idea of the hegemonic has exerted: that is, the absence of a critical view in relation to history, and with it, the development of an analysis that opens a new dimension, and that separates personal anecdotes, which are subjective views, from the artistic processes and products. In other words, this dissertation aims to present a very different view of the Colombian theater panorama that will enable us establish a new classification of the phenomena we are interested in studying. Hence, the second objective of this dissertation is to account for a critical history of contemporary Colombian theater.

Consequently, this document proposes several directions of analysis. Firstly, to proceed from the general to the particular, in other words, an analysis that goes from the historical panorama of theater to the study of ten specific dramas. This also means going from the achievements of the past to the contemporary dramatic fiction; clearly envisaging through these creative artifacts, which become a very interesting evidence of a time period, the perception and mentality of their playwrights, as they are themselves the representatives of the society in which they live. This implies that in order to account for the historical period that pertains to us, it is necessary to study the dramatic creations in their printed form, and to delve into their configuration. In this way, the reader of this document will embark into an expedition to the Colombian context, to its theater history, so that he or she can navigate towards the imaginary of the playwrights.

In this document I propose an alternative path to talk concretely about the dramatic conventions, summarizing the origin of structures such as the carnivalesque, the epic, and the absurd, all structures and procedures that persist even if they come from different places and historical moments. In fact, despite the particular experiences of some theater creators doing theatre today in the mentioned latitude, these three structures and procedures appear in the different combinations of the dramatic artifacts, producing other nuances that have blended in a particular climate of social experiences, aesthetic interests, personal quests, creative impulses or need of expression.

These structures and procedures will be reviewed, as well as the context in which they emerge, and the intentions they pursue in order to arrive to the analysis of the dramatic pieces that configure the corpus of this dissertation: *Se necesita gente con deseos de progresar*, *Pasajeras*, *Segundos*, *Club suicida busca...*, *Parodia de la fatalidad en un acto*, *Mosca*, *El mediuemuerto: tragicomedia milenarista*, *Magnolia perdida en sueños*, *Gallina y el otro*, *Purgatorio express*, *Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo* y *Sara dice*. The third objective of this research project is then to identify the use of these structural notions in the stated plays.

Another possible line of work is that one that relates the dramatic pieces between them, and under the scope given by the atmosphere of a specific time. The hypothesis on an exposure to the same socialized forms and experiences, that is, to receive the same stimuli, seems to indicate that a type of dramaturgy specific to a certain period and context should exist. Consequently, another objective of this

research is to spot out the convergences and divergences between the different selected pieces. And lastly, a fourth line of work will be to outline certain style characteristics developed by these authors. This line of work is possibly the most ignored of all the four.

To approach the complexity of the problem, the structure of feeling offers a focal point that allows us articulate the different lines of this investigation, in order to try and give specificity to Colombian theater at the turn of the twenty-first century. It is precisely the literary and historicist theory of Raymond Williams that applied to Colombian theater outlines the hypothesis that there are connections between the different authors belonging to same generation although working independently and despite being exposed to the same phenomena. Belonging to a place, experiencing a common history, and knowing the rules of certain socialized conventions lead us to suppose that one participates of the same reference points. Nevertheless, it is fundamental to also take into account the creative drive and the need to express something personal, intimate, individual, of one's own, that often affects common references. In fact, this study focuses precisely on this frontier.

Aiming to stay within the territory of objectivity, the methodology applied performs a fundamental role. If the structure of feeling is 'the what', then the dramatology, as conceived by José Luis García Barrientos, is 'the how', as it proposes a very coherent and efficient analysis system. In this way, this dramatology becomes an accurate tool to approach the ten dramatic plays explored.

One of the most interesting results this study sheds light on is the confirmation of the presence of conventions that took root in other geographies and periods. When these conventions are combined in a dramatic piece constructed by any of the playwrights here studied, they produce a new meaning, another tonality relative to the stimuli provided by the context of reception. For this reason, it is profoundly revealing to show that the formal processes set forth in the twenty century, or the carnivalesque forms which are much more ancient, pass through time and geographic distance flowing into a new dawn in a latitude that faces a particular reality.

In fact, the premise declared by Samuel Beckett, form is content, supposes a confrontation with the fact that there is an implicit ideology within these conventions. Likewise, as it will be shown later in the different sections of this dissertation, these conventions have in common, on the one hand, the inconformity with the social dominant logic, and, on the other hand, the fact that they are invaded by political,



social or existentialist significations and intentions. Consequently, the use of the mentioned conventions today also implies an empathy with these underground logics.

According to the inquiries of this investigation we can comment in those aspects concerning the thematic dimension, that Colombian theater is profoundly influenced and permeated by the events of violence that afflict the country. Through the use of different dramatic devices, the studied plays expose a decomposed habitat. While in the formal aspect, the carnivalesque, the epic, and the absurd express and criticize the economic and social difficulties that Colombia has been going through for years. It is curious to find that these conventions appear in most of the plays at the same time, only varying in terms of intensity or emphasis from one play to another, and from one author to another.

To confirm that talking about theater today means talking about the past, and talking about Colombia means talking about occidental culture has become one of the most remarkable findings of this research. Theater goes through mutations, in terms of innovation, in a very slow way. In the ten cases studied here it is significant that the formal and thematic logics emerged in Europe in the first half of the twentieth century, or that the carnivalesque forms that are much more antique, continue to expand and manifest themselves. For this reason, to talk about Colombian theater is to talk about a creole culture where traditional conventions coexist with the diverse imaginaries of a population that has experienced life in a unique way. Therefore, the blend of socialized forms and personal quests build a new dramatic architecture, to which other elements that agree with the imaginaries and social experiences of the context are added.

The relation between the dramatic pieces of different authors is not only possible, but it also configures itself from what could be called a collective conscience. This happens due to a certain type of perception attached to its environment, certainly very pessimistic, asphyxiating, and violent, where the character construction in most of the plays has a tendency to constantly show dehumanization, violations, and other type of physical or psychological outrages.

## Notas preliminares

Esta investigación empieza como un viaje existencial y geográfico. Existencial, porque es el resultado de un proceso de aprendizaje, formación y crecimiento. Geográfico, porque físicamente hubo un desplazamiento continental: el impulso de realizar el doctorado en Historia y Teoría del Teatro de la Universidad Complutense comenzó en Bogotá, pero se desarrolló en Madrid.

Por aquel entonces, cuando frecuentaba los pasillos de los edificios “A”, “B” y “D” de filología, había una pregunta que mis compañeros de doctorado me formulaban con cierta frecuencia: ¿cómo es el teatro en Colombia? Hasta entonces no había pensado que el teatro en Colombia podría ser diferente del teatro en general. ¿Es necesario clasificar el teatro según las fronteras geográficas de quiénes lo practican y lo frecuentan? Y si es así, ¿cuáles son los elementos que constituyen esas diferencias o particularidades? Puede que estas preguntas tan generales parezcan ingenuas, sin embargo, resultaron sobre todo estimulantes y se convirtieron en los gérmenes de este estudio.

Algunos compañeros del doctorado venían de diversos países latinoamericanos y no tenían ninguna idea de lo que sucede con el teatro en Colombia, del mismo modo en que yo no sabía nada del teatro en sus respectivos países. Y si se me permite lo anecdótico, contaré que rápidamente nos dimos cuenta de que hay un bajo reconocimiento y validación del teatro latinoamericano en general, un síntoma inquietante porque evidencia la marginalización de estas expresiones y culturas, frente al predominio de una visión, todavía, y a pesar de la crisis actual, europeizante.

De ahí el surgimiento de *Manodeobra Teatro*, una compañía de investigación, creación, y sobre todo difusión del teatro americano –para que suene más reivindicativo–, cuya fundación se remonta al año 2009 y que no habría sido posible si nosotros, sus integrantes, no hubiéramos pasado por el doctorado, pues fue nuestro punto de encuentro. Y esta percepción de ignorancia frente al otro, explica, en parte, la alianza de nuestro colectivo con el *Nuevo Teatro Fronterizo* que dirige el maestro José Sanchis Sinisterra, cuyo punto de vista respecto a la depreciación del teatro

latinoamericano en otras latitudes coincidió con lo que nosotros estábamos experimentando.

Desde entonces, para resolver lo que desde nuestro punto de vista era un problema, realizamos encuentros de difusión del teatro, pero particularmente de la dramaturgia. Menciono estos factores porque los considero complementarios del proceso de configuración intelectual y existencial que emprendí entonces, y cuyo producto más significativo, por lo menos en el ámbito de lo personal, es esta investigación.

Otra motivación para hacer esta tesis fue descubrir la poca difusión que tiene el teatro colombiano en otras latitudes. Hoy me siento capaz de hacer una afirmación para explicar tal hecho: el teatro colombiano es muy joven, comentario que ya mencionó el consagrado maestro Santiago García en alguna ocasión, y con el que estoy en total acuerdo. La historia del teatro en Colombia es muy reciente. No tiene unos modelos milenarios, como los griegos, aunque podríamos decir que los modelos griegos también son nuestros referentes. Tampoco tiene unos modelos centenarios, como los españoles, franceses o ingleses, aunque podríamos decir que los modelos centenarios españoles, franceses o ingleses también son nuestros referentes. ¿Acaso no es Colombia un país representativo de eso que llamamos “cultura occidental”?

Para las gentes del teatro colombiano, especialmente para las generaciones que me anteceden, los modelos “propios” y más significativos aparecen alrededor de 1950, y casi todos son, de una u otra manera, epígonos de aquellos creadores que “revolucionaron” el teatro universal a finales del XIX y comienzos del siglo XX en el mundo. Innegable resulta la influencia de Brecht en los dos maestros consagrados: Enrique Buenaventura y Santiago García.

Por último, quiero decir que los libros, es decir el acto de leer, las conversaciones con amigos, con gente del común, del teatro y de la academia, y el acto de vivir el teatro –por ahora más como espectadora e investigadora que como creadora–, fueron interacciones, experiencias y encuentros importantes que me permitieron entender la importancia del teatro. Sinceramente, esta tesis no fue un acto individual, sino que está invadida de pensamientos, consejos, ideas, observaciones, conversaciones, correcciones, mejor dicho del empeño e interés de un colectivo de interlocutores muy cercanos, anónimos y no tan anónimos, con los que me sentiré en deuda siempre y a quienes agradezco su presencia en esta etapa de descubrimiento y crecimiento.

## Introducción

En este trabajo no abordaré las puestas en escena de las obras ni las técnicas de actuación empleadas por los actores, aunque debo confesar que, en principio, imaginé que eso haría. Sin embargo, en la medida en que iba descubriendo cómo realizar este estudio, entendí, gracias a la dramaturgia, que analizar un espectáculo teatral no era lo más pertinente por ahora, no solo porque un espectáculo siempre cambia, dada su cualidad de objeto en movimiento —pues se desarrolla en el espacio y en el tiempo—, sino porque mi plan era vivir en Madrid durante algunos años, por eso estaría lejos de los espectáculos teatrales colombianos. Así pues, tenía que enfrentarme a un tipo de material u objeto que permaneciera fijo y al que pudiera acceder, independientemente de mi ubicación geográfica y la respuesta estaba en las obras de teatro codificadas literariamente.

A esto debo añadir que parte de la realidad teatral colombiana es poco conocida por la carencia de publicaciones. Aunque la práctica del teatro es efervescente y está muy viva, la publicación de las obras es mínima, allí el hábito de la lectura es de minorías y ni hablar de la lectura del teatro.

Ahora sé que los dramaturgos aquí explorados han escrito más teatro del que han publicado. Por coincidencias, mientras realizaba esta investigación, fueron apareciendo algunos libros que pretenden modificar esa carencia, como por ejemplo *Dramaturgia de lo sutil*, de Umbral teatro, que recopila las obras de este colectivo y por lo tanto la labor de Carolina Vivas como dramaturga. También sé que por estos días saldrá a la luz un libro del Teatro Petra, cuyas obras dan cuenta del trabajo dramático de Fabio Rubiano. Estos dos casos, y la muy reciente antología de teatro realizada por Pasodegato a lo largo del continente americano, incluyendo a Colombia, ejemplifican que hoy hay una intención de transformar la escasez de publicaciones y de trasgredir ese muro de la frontera geográfica y el aislamiento que implica.

La poca producción y circulación de publicaciones supuso enfrentarme al inconveniente de no poder acceder a todas las obras que han escrito y montado los dramaturgos aquí estudiados que, además, son directores de escena. Por eso, una vez aceptada la existencia de tal realidad, decidí enfrentarme a las obras “oficiales”, las obras que han sido publicadas y a las que por lo tanto el lector desprevenido podría acceder si se lo propusiera. Una vez determinados estos asuntos, la siguientes

preguntas fueron qué dramaturgos investigar y qué obras. Fue entonces cuando decidí estudiar a quienes habían sido mis maestros de teatro.

Los autores que constituyen este acercamiento al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI son: José Domingo Garzón (1961), Pedro Miguel Roza Flórez (1974), Fabio Rubiano Orjuela (1963), Ana María Vallejo de la Ossa (1965) y Carolina Vivas Ferreira (1961). A todos, excepto a Rubiano, los conozco y pensé que esa relación ex-maestro ex-alumna sería práctica si llegado el momento necesitaba acudir a ellos por algún motivo, como efectivamente pasó. Más ocurre que los cinco dramaturgos mencionados son destacados en el ámbito del teatro colombiano y hoy en día configuran el panorama de creadores representativos. Todos han ganado concursos, convocatorias y han sido publicados y reseñados. Como Rubiano tiene gran reconocimiento, sentí la necesidad de incluirlo.

Hay que advertir dos asuntos, el primero es que no tengo intención de generalizar o reducir el teatro colombiano a lo que aquí es explorado; este estudio es una muestra. Si bien alcanzo a dilucidar aspectos interesantes que me permiten plantear una hipótesis, no desconozco que haría falta extender este estudio a más obras y dramaturgos para dar cuenta de la complejidad total del fenómeno denominado teatro colombiano.

Lo segundo es que estos autores son parte de una misma generación, todos nacieron en la década del sesenta, excepto Roza, que en realidad nació en el setenta, pero más importante es que todos empezaron su producción artística alrededor de los años noventa, etapa que a mi entender coincidía con el umbral del siglo XXI. Era clave, al menos eso pensé al comienzo de este trabajo, que los dramaturgos investigados dieran cuenta del movimiento histórico que supone pasar de un siglo a otro y ver qué elementos se mantenían en el transcurso del tiempo en la obra de cada autor. Premisa que no cumplo con rigor, como será notable en páginas posteriores, porque había variables como la ya mencionada dificultad de encontrar las obras publicadas, de tal manera que no pude resolver lo que era mi ideal: analizar la primera obra dramática de cada autor y otra escrita después del año 2000.

No obstante, entre las vicisitudes, crisis y epifanías del proceso de investigación, resultó más interesante reconocer los aspectos comunes –intentando evadir la clasificación temática–, que podrían considerarse específicos del marco geográfico y de la etapa histórica a la que me suscribo. Pensaba, ingenuamente, que estar en el umbral del siglo XXI implicaba hacer un teatro completamente novedoso

en sus contenidos, formas, procedimientos y efectos. Lo revelador fue comprobar que no, o más bien que no tanto. Y ahora tengo la percepción de que en vez de transitar por un teatro del futuro, lo que hice fue viajar hacia el pasado, ya que las formas carnavalescas, épicas y absurdas prevalecen. Sin embargo, se adaptan y reinterpretan, como si dentro de ellas hubiera algo que no se ha podido superar. En ese sentido “el artista no crea, recicla”, una interesante idea con la que estoy de acuerdo hasta cierto punto. Hoy pienso que puede ser pretencioso inventar algo completamente nuevo en el teatro, pretencioso en tanto un fin en sí mismo. Pero cuando ocurre, porque también pasa, es un acontecimiento importante, pues hay implícita en esa transformación un cambio de experiencia, percepción y pensamiento, tal como nos indica la idea de la estructura de sentimiento.

Con la lectura de algunos libros de Raymond Williams comprendí que para intentar resolver el problema que me estaba planteando, el de relacionar diferentes piezas dramáticas y autores sin apoyarme en la temática, es decir, para encontrar una posible respuesta sobre cómo es el teatro colombiano, en vez de acudir al muy frecuentado ¿de qué habla el teatro colombiano?, debía empezar por comprender los puntos de encuentro entre los creadores; Así logré determinar que hacen teatro como dramaturgos y directores, viven en el mismo contexto ¿lo percibirán igual?, emergen después de la crisis del *nuevo teatro*. Y se formaron en escuela. Pero también sus diferencias; sus maestros, lugares de nacimiento, maneras de abordar el trabajo dramático, etc.

Ciertamente, estos factores dejan por fuera lo que decidí sería mi objeto de análisis, porque no voy, ni iba, a investigar a los autores, sino a las piezas dramáticas, por eso el acercamiento estructural y formal de las obras fue un descubrimiento importante. El pensamiento de Williams me indicó el camino: hay una interacción importante entre la experiencia individual y colectiva, y las búsquedas formales o el tratamiento de ciertas convenciones, por lo tanto, la idea de una estructura de sentimiento se volvió la categoría principal. Y por otro lado, la metodología o el sistema de análisis empleado en este estudio también resultó significativo, pues necesitaba un instrumento objetivo que diera cuenta por igual de las piezas dramáticas. Para eso, la dramaturgia, minuciosamente explicada en el libro *Cómo se comenta una obra de teatro* del teórico español José Luis García Barrientos, que además ejerce como tutor de esta tesis, fue fundamental. De hecho, la terminología empleada para los análisis se remite, precisamente, a ese marco teórico. (García

Barrientos, 1991, 2001, 2004, 2014; García Barrientos, dir., 2007, 2011). No puedo evitar decir lo mucho que me entusiasmó tal sistema y lo difícil que fue enfrentarme a él.

Mientras avanzaba y retrocedía en el proceso de investigación, leyendo y analizando las obras de teatro codificadas literariamente comprendí que, de alguna manera, en todas aparecían formas carnavalescas, elementos constitutivos del teatro épico, y en mayor o menor grado los efectos de extrañamiento del absurdo. De ahí que escogiera lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo como sub-categorías, pues una vez detectadas era imposible ignorarlas.

Quizá el problema teórico que más me intriga hoy, es decir, mientras escribo esta introducción, fue descubrir que en lo épico y el absurdo, el efecto de extrañamiento es importante, aunque, al parecer no operan de la misma manera, sospecha que espero comprobar en otro momento. Por eso transité un callejón sin salida cuando tuve que traducir lo épico y lo absurdo a categorías dramatológicas, ya que las dos implican los fenómenos de la recepción, y en particular, los asuntos de la distancia y la perspectiva. Además, la frontera entre lo carnavalesco y lo absurdo es tenue, ya que en lo absurdo también hay deformación grotesca, hiperbolización y parodia, por lo que separar estas dos estructuras de sentimiento fue un reto y me parece que sobre este asunto todavía hay mucho material que extraer.

Otros dos obstáculos a los que tuve que enfrentarme fueron, primero: establecer un orden para presentar los análisis, pues no sabía si dar prioridad a la obra por su año de estreno, de creación o publicación, pero al final elegí organizarlas según el año de publicación porque es una referencia de fácil acceso. Y, segundo: la articulación de la tesis requirió tiempo. No es una exageración decir que analicé los cuatro ejes principales de las diez obras: el tiempo, el espacio, los personajes y la visión, pero en cierto momento advertí que la totalidad de los análisis no servían para decir o probar lo que yo necesitaba decir o probar. Por eso extraje únicamente aquellos segmentos que eran funcionales para la construcción de mi discurso.

También debo decir que fue interesante seccionar cada una de las obras para dar cuenta de las sub-categorías y meta-categorías, procurando no repetirme y buscando esclarecer nuevos puntos de vista. Espero haberlo logrado, porque así podría afirmar una idea que me gusta: el teatro es complejo y plural.

Este trabajo de investigación se segmenta en ocho ejes. El primer capítulo es una mirada a la historia del teatro colombiano, pues tuve la necesidad de ilustrarme

sobre las diferentes etapas históricas, los personajes sobresalientes, los puntos de vista de los investigadores experimentados y de distinguir algunas carencias y fenómenos que se presentan en ese panorama. En la segunda sección expongo la principal categoría de este estudio, la noción de la estructura de sentimiento, pero también presento a los dramaturgos investigados y extraigo las diez sinopsis de las obras que serán analizadas. El tercer segmento habla de lo carnavalesco como una sub-categoría que, además, fragmento en dos meta-categorías: las imágenes del cuerpo grotesco y la figura del loco festivo. Después, abordo las diez obras de teatro colombiano y destaco, a partir de la dramatología, cómo se manifiestan dichos elementos. El cuarto eje es similar al anterior, pues explico la segunda sub-categoría de este trabajo: lo épico, y a su vez la disecciono en dos meta-categorías que son la identificación y el extrañamiento, y lo narrativo y lo dramático. Acto seguido confronto las obras a estas nociones intentando comprobar su implementación. La quinta parte trata lo absurdo y las meta-categorías que de allí se desprenden, una que denominé la situación estática o el inútil acto de la espera, y la otra, la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización. De la misma manera que en los casos anteriores, consecutivamente, estudio las piezas dramáticas para destacar cómo se presentan esos elementos. Y en último término, las conclusiones, la bibliografía y un apéndice que contiene una lista con las obras que ha escrito cada autor.

Después de esta exposición sumaria solo queda desear que la lectura de este trabajo resulte, parafraseando a Brecht, entretenida y didáctica.



## **I. Desde el pasado, el teatro en Colombia**

### **I. 1. Siglo XV al XVII: breve mirada al teatro en la Conquista y la Colonia**

En 1492 se produce el descubrimiento de América, de manera que la idea del teatro llega al continente en situación de conquista, cuando la sorpresa ante la revelación de otra cultura pasaba a un segundo plano y lo importante para los colonos era dominar un territorio desconocido y, con la ayuda de diferentes órdenes religiosas, evangelizar a los indígenas, acción que se llevó a cabo durante el siglo XVI.

En esas condiciones el teatro fue un instrumento de colonización cultural. Así que funcionó para cultivar ciertas ideas y perspectivas en la población americana, y entre estas las que estaban implícitas en la propagación de la fe y enseñanza del catecismo, aunque claramente no fue el único dispositivo que se aplicó, pero sí el que nos interesa.

La mayoría de los pueblos aborígenes en América se caracterizaban por su pragmatismo<sup>1</sup> en función de sus creencias religiosas y ciclos del tiempo, sin embargo, la mayoría no desarrolló la escritura,<sup>2</sup> más bien poseían una riquísima tradición oral, y el lenguaje les permitía acumular conocimientos y cosechar visiones. De lo que puede deducirse que las tradiciones indígenas estaban vivas, influían y se relacionaban en el presente y su función era mantener activas las historias, costumbres e ideas, en definitiva una concepción del mundo.

Este fue el caso de algunas poblaciones indígenas de Colombia que se encontraban en un proceso intermedio de progreso poblacional y económico favorecido por el cultivo de maíz y el comercio de otros productos como la sal o los

---

<sup>1</sup> Las expresiones culturales dentro de las sociedades americanas servían para algo, es decir, tenían un valor de uso, y trascendían la función decorativa. No existía la idea, surgida en el Renacimiento, según relata Peter Watson, sobre el coleccionismo del arte, concepción que supuso un cambio substancial en la relación con los objetos, pues los productos pasaron de artesanía y herramienta a objetos de culto y decorados. El artesano se convirtió en artista y el artista, sobre todo hoy, incluso llegó a ser más importante que su obra. La afición por el acopio fue un hábito concebido en las familias burguesas porque les permitía ostentar la riqueza económica que estaban experimentando gracias al auge del comercio. Así que, en ese contexto los productos culturales, se convirtieron en signos de riqueza económica. Véase Watson (2006: 611-639), en particular “La llegada de lo secular: capitalismo, humanismo, individualismo”. Y también “La mente «india»: las ideas en el nuevo mundo”, (716).

<sup>2</sup> Watson (2006: 712).

tejidos, y que ya dominaban técnicas metalúrgicas, todo lo cual indicaba una compleja jerarquización social, política y cultural dentro de un modelo de gobierno conocido como cacicazgo y diferente al logrado, en términos de dominio y extensión, por los emperadores en México o en Perú, pero en todo caso superior al progreso de las poblaciones indígenas que habitaban en Bolivia, Ecuador o Argentina, por mencionar otros casos.

También usaban sus expresiones culturales como maneras de conectarse con sus dioses naturales a través de ritos y sacrificios en lugares especiales<sup>3</sup>, geográficamente hablando, y tenían una literatura oral, y aunque habían ideado un sistema de numeración y un calendario, no conocían el teatro y mucho menos la representación. En este último sentido, el investigador Sergio Gruzinski en su interesante estudio sobre *La guerra de las imágenes*, cuestiona y relativiza lo escrito por algunos cronistas religiosos sobre los ceremoniales prehispánicos realizados en México, que desde luego es válida para todo nuestro hemisferio, y afirma que, por fastuosas que fueron las fiestas rituales, los indígenas no conocieron los mecanismos de la representación o practicaron el teatro.<sup>4</sup>

Por su parte, contrasta con lo sesgado por el padre José Arístides Núñez Segura (1952: 9) quien basándose en distintos testimonios escritos, resuelve que:

Empieza nuestra literatura desde que los españoles pisaron nuestro territorio. La literatura Hispanoamericana desde 1492. La Literatura Colombiana desde 1519 en que aparecen los primeros documentos que dan cuenta del descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, de la Nueva Andalucía, en referencia a nuestras costas, y hablan del gobierno de San Juan, organización civil, la primera en el tiempo, de estos pueblos. Son crónicas y narraciones que no tienen otra finalidad sino dar cuenta de los sucesos.

La posición de Núñez Segura es discutible pues, al excluir la literatura oral y la mitología indígena, está marginando parte de la historia y la realidad colombiana, su punto de vista es, en cierto sentido, europeizante por no decir afín con la ideología

---

<sup>3</sup> Por ejemplo la laguna de Guatavita, donde se celebraba el rito que dio origen a la leyenda del dorado.

<sup>4</sup> Sobre este hecho véase “La tradición prehispánica” en Gruzinski (1990: 91-93). Y lo que significó la guerra de colonización del imaginario indígena por parte de la iglesia se pueden mirar lo siguientes apartados: sobre el uso y el abuso de la imagen en las procesiones y en representaciones “La imagen-espectáculo”, (90-91), sobre la representación realizada por los indígenas durante el proceso de la evangelización, “Mundos celestes, mundos exóticos”, (93-95), sobre los fines de la imagen espectáculo, “El truco edificante”, (95-97) y sobre “El actor y el público indígenas”, (97-100).

de los colonos, o con el discurso de la “civilización”. Invalida otras visiones y concepciones culturales igualmente ricas.

Pero volviendo a la historia del teatro, las culturas precolombinas como los taironas, los zenues o los chibchas,<sup>5</sup> realizaban rituales que podrían ser equivalentes a las celebraciones dionisiacas de la antigua Grecia. En *Las Rutas del teatro*, el italiano Giorgio Antei extrae algunos ejemplos que exploran esa hipótesis y en una reseña sobre tal libro titulada “La veracidad de la mentira: la paradoja del teatro”, Fernando González Cajiao (1990: 111-112) señala los límites de la interpretación y aclara en parte el asunto que ocupa esta indagación:

Para Aristóteles, el teatro es posterior al ritual. En efecto, en éste, que parece ser la forma dramática que hallamos entre la mayoría de los pueblos americanos precolombinos (exceptuando notablemente al maya y al inca), no había nacido todavía quien ahora llamamos el “espectador” teatral, el que “mira un espectáculo” desde la barrera, sin participar en él, como dice Antei; lo que había en el ritual eran más bien *fieles* o *creyentes*, que formaban parte integrante y vital de la celebración o fiesta. De manera que en el ritual tampoco existían los dos espacios separados del “escenario” y el “auditorio”; la fiesta tenía siempre lugar al aire libre, en un área en que todo el mundo hallaba cabida simultánea. Tampoco existía quien hoy llamamos “actor”; más bien se trataba de personas que *encarnaban*, no representaban, un dios o una fuerza natural deificada o simbólica. Estos *celebrantes* no actuaban el papel de los dioses: *eran* los dioses, por lo menos en el transcurso del ritual. Así que el “hombre primitivo” no diferenciaba entre el ser y el parecer ser, entre la verdad y la mentira; el ritual es, simplemente, verdad absoluta; la víctima que los indios muiscas sacrificaban con cierta regularidad al dios sol, no representaba el papel de Bochica, *era* la encarnación viva de ese dios; por ello estas víctimas muiscas o aztecas aceptaban con regocijo su sacrificio, cosa que siempre sorprendió a los europeos.

Podemos especular si aquellas culturas indígenas habrían podido desarrollar por sí mismas la separación entre actuante y observador, o entre “la verdad y la mentira”, parafraseando el artículo de Cajiao. Pero desde el punto de vista de Héctor Orjuela, hacer este tipo de comparaciones resulta forzado pues las culturas precolombinas y sus tradiciones mitológicas poco o nada tienen que ver con lo que Nietzsche identificó como *El nacimiento de la tragedia*, así que por simple

---

<sup>5</sup> *Chibchas* y *muiscas* son la misma población indígena que habitaba los departamentos de Cundinamarca y Boyacá. Chibchas era el nombre con que se designaban ellos mismos, mientras muisca es el nombre impuesto por los españoles. Muisca en lengua chibcha quiere decir mosca, porque según los cronistas de la época, habían tantos como moscas. Como familia lingüística, comprende a otros grupos indígenas: los *guanés* en el departamento de Santander y los *taironas*, en el Magdalena, que en el período de la conquista habían logrado un desarrollo semejante al chibcha.

responsabilidad científica tendría que construirse una metodología: “una estrategia teórica y crítica adecuada para cada modalidad particular, [dado que las poblaciones indígenas americanas eran y son diferentes entre sí] circunstancia que obliga a considerarlas separadamente, aunque sin perder de vista sus mutuas influencias, afinidades y puntos de contacto” (Orjuela, 2000: 9).

Es interesante la conciencia que tiene Orjuela sobre la diversidad cultural del continente americano, factor que no puede perderse de vista, ya que en Colombia, hoy en día, existen más de una treintena de idiomas. No obstante, queda pues abierta la discusión sobre la explicación de los rituales precolombinos y sus concomitancias con la noción de representación tal y como la entendemos hoy, aunque seguramente hay poca exactitud científica en el hecho de aplicar nuestra manera de entender un contexto precolombino, que nada tiene que ver con el que vivimos o experimentamos, y en el que posiblemente no caben las concepciones que manejamos en la actualidad, y me refiero particularmente a la idea de representación.

Hoy en día el asunto sobre las manifestaciones teatrales en las culturas aborígenes se aborda a partir de observaciones realizadas a las poblaciones indígenas que todavía existen, como bien plantea la corriente del teatro antropológico. Aunque, claramente, la noción de representación en tanto ficción, artificio y en ese sentido “mentira”, no tiene cabida en las etnias aborígenes contemporáneas, precisamente porque sus mitos y ritos son “verdad”.

Sin embargo, el Teatro Itinerante del Sol dirigido por la colombiana Beatriz Camargo, quien fue actriz de La Candelaria y egresada de La Escuela Nacional de Arte Dramático, realiza investigaciones bajo dicho enfoque en el intento de conectarse con lo ancestral. Una tendencia del teatro muy particular que nos indica dos asuntos: primero, pone en manifiesto la inquietante nostalgia por el pasado, y segundo, evidencia la necesidad del ser humano moderno por recuperar la concepción del mundo unificada, la que se perdió con la muerte de Dios, tal como expuso Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

Esta tendencia del teatro moderno también está unida con la del teatro ritual que desencadenaron Artaud y Grotowski, quienes buscaban una conexión espiritual, y acercarse a la mística y al misterio.

Cuando transitamos los sucesos de la historia es notable la enorme sorpresa que provocó el descubrimiento de América, que como consecuencia devino en una sutil pero interesante crisis conceptual en los europeos y en los indígenas. Por un lado,

en el viejo continente el cristianismo había sufrido un golpe por la divulgación del protestantismo, la población estaba dividida en los asuntos teológicos, y los cristianos que se negaban a la desintegración, a pesar de haber perdido adeptos y de ser una religión que en ese preciso momento estaba poniéndose en duda, cuando ocurrió el descubrimiento no encontraron referencias en la Biblia que insinuara tan siquiera la existencia de América y sus culturas. Así que había un cabo suelto, después de todo ¿cómo explicar que aquel libro sagrado escrito por Dios, desconociera semejante proporción del mundo?

Por su parte los indígenas tampoco encontraban en su mitología algún aspecto que incluyera a los recién llegados, solo que estos se esforzaron más por encontrar alguna relación como señala Versényi (1993: 26): “Dado que su cosmogonía no admitía ningún elemento foráneo (era completa de por sí), buscaron los aztecas desesperadamente un medio de incorporar la presencia española a su visión del mundo”.

Ahora bien, el teatro que se introdujo entre la etapa del descubrimiento y la Colonia contenía elementos del teatro medieval, del Renacimiento y más adelante del Siglo de Oro, pero sobre todo tenía unas funciones decretadas: la evangelización de los americanos y la imposición de la monarquía como gobierno, en otras palabras, funcionaba para perpetuar un proceso de aculturación a lo largo y ancho del continente, para sembrar en las mentes americanas una concepción del mundo. Por eso el teatro en América, desde el principio, estuvo al servicio de un imaginario de ideas y creencias que debían diseminarse, cultivarse.

No obstante, también se difundió la corriente teatral alternativa a esa intención: el teatro profano y carnavalesco. Es decir que, como señala Lamus Obregón (2010: 2) desembarcaron a la América dos vertientes claramente definidas, el teatro religioso que: “estaba íntimamente ligado al rito católico por la forma de la actuación (de manera hierática), los argumentos, la escasa acción dramática, la participación del pueblo” y el teatro profano que es identificable con: “los espectáculos de juglares y los de carácter cortesano.”

Aunque lo carnavalesco era promovido por la institución religiosa, basta recordar el motivo de las prácticas carnavalescas, servía como válvula de escape a la represión del cristianismo y la monarquía, pues durante el carnaval los excesos y la inversión de roles se permitían, así cabe suponer que de manera burlesca se transfiguraban las herméticas ideas cultivadas y se atentaba contra la autoridad.

De cierta manera las dos vertientes eran reconocidas por la ideología oficial, pero debido a que iban llegando cada vez más viajeros, y a que el terreno en el país es difícil de transitar incluso hoy en día, se practicaba el teatro profano de saltimbanquis, juglares, de prestidigitadores y de actores itinerantes en la marginalidad de los territorios apartados y lejanos, por lo que este tipo de teatro no se encontraba “oficialmente” al servicio del rey. Al no ser reconocidos por el sistema, era un teatro que se mantenía inconsciente del proceso de aculturación, aunque estaba participando del mismo. Tiempo después, según relata Lamus Obregón, cuando el dominio español era considerado un imperio, tuvieron que organizarse, la Corona lo exigió, para poder ejercer sus prácticas.

El investigador y dramaturgo Carlos José Reyes menciona que la primera representación teatral en el Nuevo Reino de Granada de la que se tiene referencia, ocurrió en el siglo XVI cuando dos cómicos itinerantes de la legua<sup>6</sup> llegaron a Santafé de Bogotá en 1583<sup>7</sup> (Reyes Posada, 2008: 23), casi cuarenta años después de que Gonzalo Jiménez de Quesada fundara la ciudad de Bogotá el 6 de Agosto de 1538. Sin embargo, según González Cajiao (1986: 42), el año de esa primera representación es otro, 1580, fecha que coincide con la mencionada en la *Historia crítica del teatro en Bogotá* de José Vicente Ortega Ricaurte, seguramente porque es la fuente de González Cajiao:

La noticia más remota que hemos encontrado acerca del teatro en Bogotá, nos dice que, a las cinco de la tarde de un día de mil quinientos ochenta, un compacto grupo de muchachos y curiosos cerraba el paso en la esquina norte de la capilla del Humilladero, hoy esquina de La Tercera. Lo que había reunido a los pilluelos en aquel lugar no era la devota intención de entrar a rezar, sino la novelería de apreciar de cerca los ademanes de los chapetones entrados ya en años que venían del lado de Las Nieves (camino de Tunja), y entraron a la humilde capillita. Los dos personajes tenían, preciso es confesarlo, muchísimo que llamara la atención por lo extravagante de su indumentaria. Cuando terminó la función, la cual presidió el arzobispo Zapata, ya era muy entrada la noche. Salieron nuestros dos personajes y se dirigieron a la parte alta de la plazuela de San Francisco, y entraron a una casa baja que principiaba construirse en un lote de propiedad de Juan de

---

<sup>6</sup> Hubo un tiempo, cuando el teatro era marginado y despreciado en España, que se obligaba a los actores y a las compañías a realizar sus representaciones a una legua de distancia de la ciudad. De ahí que los artistas de la escena fueran llamados “los cómicos de legua”.

<sup>7</sup> Apunta Carlos José Reyes por qué ha de considerar el año 1583 en vez de 1580: “tuvimos que modificar el dato ante algunas observaciones del presidente de la Academia de Historia, en el año de 1999, doctor Luis Duque Gómez, verificando las fuentes primarias para de este modo establecer una fecha exacta, de acuerdo con los eventos y circunstancias que motivaron la representación.” Véase Reyes (2008: 23).

Moscoso, la cual tenía dos ventanas a la calle y al lado de ellas un zaguán empedrado, alumbrado solamente con unos faroles de velas de cebo. ¿Qué era allí, y quiénes eran ellos? Pues era el primer teatro de Santafé y ellos los primeros cómicos, los cuales representaron esa noche un sainete intitulado “Los Alarcos (obra distinta de “El Conde de Alarcos”), para festejar la llegada de los obispos de Santa Marta y Cartagena al concilio convocado en aquel año por el arzobispo Zapata” (Ortega Ricaurte, 1927: 3-4).

Desde el punto de vista de Sergio Mejía Echevarría<sup>8</sup> no todos los artistas que visitaron el país lo eran realmente, más bien se trataba de aventureros o rufianes que veían la posibilidad de empezar una nueva vida. En cualquier caso, tanto en el teatro profano y carnavalesco, como en el teatro religioso, los colonizadores y extranjeros estaban encargados de comunicar y transmitir los valores estéticos y por tanto ideológicos, las normas del género, las convenciones, por lo que el teatro durante esta larga etapa histórica fue, principalmente, un teatro didáctico cuya ascendencia se remonta a los dramas religiosos, la pascua, las procesiones de semana santa, los autos sacramentales, las fiestas públicas como el carnaval, los juglares, al teatro escolar y de los autores del siglo de oro.

Por otro lado, llegaron al Nuevo Reino de Granada muchas familias y viajeros españoles quienes construyeron casas de enormes proporciones donde se reunían con amigos y familiares por diversión o por política, y realizaban pequeñas representaciones teatrales en los patios interiores de las viviendas, una costumbre heredada y adoptada por criollos y mestizos que intentaban impulsar las artes y las ciencias.

Una de estas familias fue la de los Solís y Valenzuela que: “ante la ausencia de profesionales y especialistas en muchas áreas [...] tuvieron que asumir papeles muy diversos para llenar estos vacíos y no perder los privilegios de dirección material y espiritual en una sociedad en formación que apenas estaba afianzando sus instituciones y valores” (Reyes Posada, 2008: 51). Aquel tiempo era un torrente de contrastes culturales (¿cuándo no?), y en el teatro se iban combinando referentes, no solo los que imponía la iglesia en complicidad con la monarquía, sino también aquellos elementos tan específicamente del contexto que los indígenas y los mestizos iban reconociendo como parte del entorno y su realidad. Según Lamus Obregón por

---

<sup>8</sup> Sergio Mejía Echevarría director, dramaturgo y profesor de teatro colombiano. Nace en Medellín en 1932.

este entonces los mestizos tuvieron mayor identificación con la cultura autóctona y ese sentimiento se acentuaría con la idea de la independencia de España.

Posteriormente hubo una reproducción y apropiación de la herramienta teatral, tanto mestizos como criollos sin cambiar la propiedad del mecanismo, aceptando el modo, el género, introdujeron en aquel sus ideas, intereses, visiones y experiencias, lo que implicó que las formas teatrales fueran transgredidas ideológicamente y reinterpretadas, primero con timidez y más adelante con brío y convicción, como será demostrado a lo largo de este recorrido histórico.

Mientras las colonias iban creciendo, las generaciones de nativos americanos intentaron configurar un teatro de resistencia, pero fueron censurados por ir contra los intereses de la colonia, incluso porque algunas obras osaban criticar o ridiculizar a los españoles y especialmente a la Corona, tema delicado dado que la imagen del rey debía mantenerse impoluta. Aunque también, insiste Carlos José Reyes, puede reconocerse la conciliación entre ambas culturas en la dramaturgia de Lucas Fernández de Piedrahita (1624-1688), uno de los cronistas de la época en cuya ascendencia había genes indígenas y españoles. Sergio Elías Ortiz, según Reyes, dice que Lucas Fernández fue: “*animador del incipiente teatro santafereño*, con obras de su propia cosecha, como autos sacramentales, de acuerdo con su estado y la afición de la época, y dos piezas dramáticas que escribió y se representaron en la segunda mitad del siglo XVII, anduvieron manuscritas y se perdieron con el correr del tiempo” (Reyes Posada, 2008: 38).

Para el padre Núñez Segura, Fernández de Piedrahita fue un cronista e historiador que estaba: “interesado en los acaecimientos de los indígenas y de los conquistadores, por reclamo de la sangre americana recibida de la fuente materna y por exigencia de la sangre española heredada de la línea paterna. Pero si los anteriores cronistas redactaron su obra en tierra americana, Piedrahita la compuso en tierra española” (1952: 49). Sin embargo, parece insinuar Fernando González Cajiao (1986: 54) que la veracidad de la práctica dramatúrgica del sacerdote es dudosa: “se cree que el conocido cronista de la Conquista, Lucas Fernández de Piedrahita, escribió piecicillas de este género, [se refiere a la loa] pero ni siquiera sobreviven los títulos”.

Respecto a la dramaturgia del siglo XVII escrita en el Nuevo Reino de Granada, es un asunto sobre el que no hay muchos conocimientos, no obstante: “Se tienen noticias de una comedia escrita por Hernando de Ospina, durante los primeros años del siglo XVII, titulada *Comedia de la guerra contra los pijaos*, que hoy se



encuentra perdida y que, de reaparecer, podría considerarse como el primer texto teatral escrito en el Nuevo Reino de Granada” (Reyes, 2008: 29). Pieza que trata el conflicto entre conquistadores y conquistados.

Quizá uno de los casos más representativos de esta etapa, por ser referenciado en la mayoría de estudios y reseñas, lo proporciona Fernando Fernández de Valenzuela, quién nació en el territorio del Nuevo Reino de Granada en 1616. En cuanto obtuvo la mayoría de edad se cambió el nombre a Bruno. Su entremés *Láurea crítica*, escrito alrededor de 1629, se preservó hasta nuestros días. Lo curioso es que los investigadores de teatro colombiano comentan que la pieza fue escrita por un adolescente de trece años con la ayuda de su padre, o siguiendo las pautas planteadas por un profesor del colegio.<sup>9</sup> Como bien apunta Carlos José Reyes, los Solís y Valenzuela eran una familia que perpetuó en varias generaciones, no solo los mismos nombres de padres a hijos, sino el interés por la literatura y la religión, y de ahí las hipótesis sobre otras piezas escritas por la familia:

se atribuyen a don Fernando otras dos piezas, que en la actualidad se hallan perdidas, llamadas *Vida de hidalgos* y *En Dios está la vida*. Es posible que estas últimas se debieran a la pluma de don Fernando, [...] pero existe otra posibilidad, de acuerdo con las fechas tanto en la vida de los Solís, como de varios acontecimientos de la vida santafereña a comienzos del siglo XVII. En efecto, Fernando, el hijo primogénito de don Pedro Fernández de Solís y doña Juana Vázquez de Solís, nació en el año de 1616, y existe la referencia (verdadera o legendaria) que nos habla de una promesa hecha por el autor de las comedias *En Dios está la vida* y *Vida de hidalgos*, según la cual ofreció edificar una iglesia en el cerro de Monserrate si sus obras tenían éxito al ser estrenadas. Parece que así sucedió y las piezas fueron presentadas en España, por lo cual el autor puso la primera piedra e inició la construcción de la ermita alrededor de 1620. Si la fecha es cierta, el autor de las obras no pudo ser otro que el cirujano, padre de Fernando y Pedro, autores de la *Láurea Crítica* y *El desierto prodigioso* (Reyes Posada, 2008: 54).

No obstante, para Héctor Orjuela (2000: 21) no hay evidencias de que *En Dios está la vida* y *Vida de hidalgos* existieran.

Por otro lado, Juan de Cueto y Mena, nacido en el año 1604, fue un español que se instaló en Cartagena de Indias y escribió varias piezas teatrales, entre ellas *La competencia en los nobles y discordia concordada*, un auto sacramental; y *Paráfrasis panegírica*. En ellas, según Orjuela, se pueden distinguir las características del teatro

---

<sup>9</sup> Véase Orjuela (2000: 21).

barroco. Desde la perspectiva de Reyes lo destacable de Cueto y Mena fue que intentó: “transmitir la cultura clásica, así como las inquietudes de la España de su tiempo” (Reyes Posada, 2008: 111).

La mayoría de los datos sobre el teatro de los siglos XVI y XVII llegan por las referencias de los cronistas de la época, y harto se repite que el material de esta etapa del teatro en Colombia está perdido, por lo que resulta enigmático, aunque con el transcurso de los años han aparecido investigaciones, todavía escasas, que van aclarando algunos aspectos de aquel remoto y borroso pasado. La desaparición de documentos y obras, explica en parte por qué algunos estudios sobre el teatro colonial terminan generalizando la historia de un país en equivalencia con la del continente, pero también advierte por qué es necesario empezar a registrar los acontecimientos del presente: para que no pase lo que a las culturas precolombinas, cuyas expresiones culturales fueron borradas, casi por completo, de la memoria.

## **I. 2. Siglo XVIII: con los nuevos vientos, la Ilustración**

En el siglo XVIII se dio una transformación en la mentalidad de los habitantes del Nuevo Mundo, resultado de los cambios dinásticos que coincidieron con la llegada al poder de los Borbones. Y es especialmente durante el reinado de Carlos III, a mediados de siglo, cuando se incentivan varias reformas administrativas, económicas y culturales que poco a poco se extienden a todos los dominios ultramarinos.

Es el tiempo del auge de las academias, de la publicación de periódicos y de reforma en los estudios y las universidades, para que estuvieran más acordes con los avances de las ciencias naturales y exactas, que permitieron un redescubrimiento del continente y por lo tanto un inventario de sus riquezas, de su extensión. Con este fin llegaron a las colonias distintas expediciones geográficas, cartográficas y botánicas y varios científicos extranjeros.

A la costas de nuestro territorio desembarcaron científicos como Jacquin, Fidalgo, Alexander von Humboldt o José Celestino Mutis, quienes exploraron la diversidad de las riquezas naturales y vieron en el territorio muchas posibilidades de desarrollo. Además, los criollos acaudalados viajaron para formarse en el exterior, por lo que hubo un intercambio de pensamientos y experiencias donde la circulación de

textos, la reforma de nuevos estudios modernos en los colegios mayores como el del Rosario o el de san Bartolomé, en Bogotá, o después, en el colegio seminario de Popayán, y las tertulias en casa de las familias acaudaladas, fueron factores que favorecieron la circulación de las ideas de Newton, Wolffio, Sigaud de la Found, Nollet, Linneo, Buffon. Las ideas de Descartes, Diderot y Rousseau, entre otros, también se divulgaron, a pesar de los intentos de la Corona Española por censurar los libros de este último, quizá presintiendo las consecuencias de su credo social.

Núñez Segura (1952: 86) menciona que las tertulias cubrían las necesidades culturales del momento, cada una tenía su propio nombre y algún rasgo característico, hay tres que aparecen referenciadas en su libro: la del *Círculo del Buen Gusto*, la *Tertulia Eutropélica* y el *Círculo de Nariño*: “La primera cultivaba la literatura jocosa; la segunda los clásicos griegos, latinos y españoles; la tercera era de orientación filosófica y política.”

Pero si hay algo que caracterizó al siglo XVIII es que, con los murmullos de la Revolución francesa y la Independencia norteamericana, apareció la conciencia libertaria. Para ese entonces Antonio Nariño (1765-1823), un libre pensador e intelectual de la época, y director de una de las mencionadas tertulias, había podido traducir *Los derechos del hombre y el ciudadano*, un documento que desde la actualidad se considera fundamental para la consolidación de la Independencia colombiana, a pesar de su pronta censura y escasa circulación y casi ningún impacto.

Nariño además de disfrutar de una enorme biblioteca privada, en la que se hallaban libros diversos, tenía una imprenta, así que no dudó en publicar y tratar de difundir su reciente descubrimiento filosófico, político y social, lo que sin lugar a dudas le provocó problemas con la Real Audiencia. El escándalo desatado por Nariño, que involucró a otros miembros que asistían a la tertulia, a su vez funcionó para atraer la atención de las gentes, no solo sobre el contenido de tales ejemplares,<sup>10</sup> sino sobre los cambios políticos ocurridos en Francia. Pero lo interesante de esta situación es que el pensamiento se estaba transformando y a falta de otros indicios, solo se puede decir que la trayectoria del teatro siguió por inercia el impulso anterior.

Para los especialistas más actuales en la historia del teatro en Colombia la primera referencia importante a lo largo del dieciocho es la escritura de una pieza titulada *Comedia nueva. La conquista de santa fe de Bogotá*, cuyo autor, se dice, fue

---

<sup>10</sup> Para más información véase Pérez Silva (2010).

Fernando de Orbea. El impacto de la pieza se debe a la representación dramática de un tema que parece involucrarnos. Sin embargo, Carlos José Reyes y Héctor Orjuela coinciden en que la situación representada no es tratada históricamente sino como ficción, pues basta leer la pieza para deducir que el autor no conocía el territorio, ya que son excesivas las imprecisiones geográficas que en ella se encuentran. En la pieza no solo hay una mezcla de referencias territoriales, sino culturales, pues la obra representa a los indígenas enfrentándose a los españoles, mientras hacen exclamaciones a Palas Atenea o a Cupido, y en ese sentido resulta un híbrido tan extraordinario como curioso.

Entre otras cosas, el origen de Fernando de Orbea ha sido discutido y por lo visto sigue siendo un misterio, así como la fecha definitiva en que se escribió la obra.<sup>11</sup> Según las observaciones que propone el investigador Héctor Orjuela, puede decirse que pertenece a la primera mitad del siglo XVIII y que el autor fue un español. No obstante, paradójica y provocadoramente, también apunta que: “por su temática, sentido americano y por el tema de la lucha de los indígenas contra los españoles en defensa de su libertad, este drama es ya teatro nacional” (Orjuela, 2000: 56). Lo que parece proponernos que el carácter nacional de un teatro se encuentra en relación al contexto que refiere, y no a la nacionalidad de quien lo escribe o representa, una postura discutible.

Otra referencia importante para la historia del teatro en Colombia es una pieza curiosa que fue escrita por el fraile Felipe de Jesús, a quien los especialistas en el tema suponen criollo, y dominico o franciscano, porque para ese entonces los jesuitas habían sido desterrados. Es sabido que los jesuitas, como las demás congregaciones, promovieron la producción y el intercambio de conocimiento entre los aborígenes, y contribuyeron en la consolidación de la identidad de los pueblos americanos que dadas las condiciones no se sentían ni indígenas ni españoles, así que Carlos III tuvo que expulsarlos en 1769 (Versényi, 1993: 63).

La obra se titula: *Poema cómico: No se conquistan las almas con violencias. Triunfos de la religión y prodigios del valor. Los Godos encuvierotos. Los Chinos descuvierotos.*<sup>12</sup> *El oriente en el Ocaso y la América en Europa. Soñando en las costas del Darién. Dividido en dos partes y V actos, con una Glosa al fin en prosa para*

---

<sup>11</sup> Una versión anterior sobre la cronología y el origen del autor de esta pieza, se puede observar en Del Saz (1964: 56).

<sup>12</sup> Nombre de la obra como aparece escrito en Orjuela (2000).

*mayor claridad de los pasajes oscuros de toda la obra y particularmente sobre el asunto de los chinos cuyo enigma se descifra allí por separado. 1789.*<sup>13</sup> Así como el título, la pieza es de dimensiones titánicas. Orjuela apunta que posiblemente fue irrepresentable por dos razones: por su extensión de 731 folios y por criticar mordazmente a los ibéricos, lo que en tal caso nos surge la presencia de la censura. Sin embargo, se sabe que muchos obispos y frailes estuvieron a favor de los indígenas y de los negros en pleno dominio español, así que es más probable que la no escenificación de la pieza, en caso de probarse, se deba a su extensión.

Haciendo a un lado la especulación, ciertamente un asunto interesante es que el fraile Felipe de Jesús tenía una posición comprometida no solo en relación al contexto, puesto que estaba en total desacuerdo con el sometimiento de las poblaciones indígenas y la explotación de los recursos naturales, sino con la tendencia del teatro dominante de la época ya que Fray Felipe:

en el prólogo [...] afirma que el poema está libre de las obscenidades y referencias paganas tan comunes en los escritos literarios de la época, en actitud de franco rechazo al uso excesivo de la mitología clásica durante la decadencia del Barroco y al gusto imperante por influjo del Neoclasicismo de origen francés. Al parecer nuestro autor defendía el espíritu tradicional y la sencillez expresiva, adhiriéndose en esta forma a los seguidores de Lope y a los mejores dramaturgos del Siglo de Oro (Orjuela, 2000: 72).

Según tal comentario, podemos entender que durante este período se experimentaba un alejamiento de los elementos del teatro barroco. Por lo que cuentan los entendidos en el tema, la obra intenta mantener las referencias estéticas del Siglo de Oro<sup>14</sup> (Lope de Vega, Calderón y Quevedo), que combinó con la exaltación de las riquezas y el potencial del territorio americano, pero también con muchas referencias a los moros y a la Biblia.

Por otro lado, Carlos José Reyes (2008: 190) menciona que: “el autor dice que compuso el argumento [...] con narraciones eclesiásticas y sagradas, combinadas con las de algunos geógrafos y viajeros, los cuales solían alternar con las fábulas mitológicas y los poemas de carácter religioso, tanto antiguos como modernos.”

---

<sup>13</sup> Año en que la obra fue escrita. Carlos José Reyes destaca la coincidencia de la fecha con el comienzo de la Revolución Francesa, en Reyes (2008).

<sup>14</sup> Algunos ejemplos de los elementos del Barroco los proporciona Reyes (2008: 168, 169, 182) en particular véase “Fray Felipe de Jesús y el Poema Cómico, escrito en el Darién”.

Aunque un valor agregado, es que su autor toma en cuenta el contexto y la realidad social, pues en el poema:

se observa ya el espíritu pragmático de las expediciones científicas de geógrafos, naturalistas y botánicos, que llegarían a producir un nuevo descubrimiento del continente, al fijar una taxonomía rigurosa de las especies naturales y poner los ojos sobre el Nuevo Mundo como el escenario más adecuado para sus investigaciones y la formulación de nuevas teorías. Al respecto, podemos citar nombres como los de La Condamine, Bougainville, Buffón, Darwin y muchos otros. En este sentido, fray Felipe describe aspectos de la geografía de América, tan rica en elementos y tan diferente por su variedad de especies vegetales y animales de la europea (Reyes Posada, 2008: 156).

Es necesario precisar que Charles Darwin pertenece al siglo XIX, recordemos que nació en 1809 y su deceso ocurrió en 1882. Y en todo caso, la obra del fraile Felipe no se adelantó a la expedición botánica ya que para 1789 Mutis llevaba varios años de catalogación natural en tierras americanas. Lo extraordinario es que en la pieza se puede reconocer el clima de transformación ideológica y social, lo que explicita cómo en el objeto dramático se encuentra inmersa una experiencia, sensación o idea sobre el entorno, y cómo la forma se constituye en esa relación. Para el caso, en el notable intento de modificar las ideas dominantes al distanciarse de la explotación social acarreada por los comendadores, y formalmente, en el intento de retener los elementos estilísticos propios del teatro barroco, lo que a mi parecer evidencia un mestizaje formal, que es totalmente sintomático respecto al estado de la cultura colombiana en ese momento. En la referenciada obra del fraile Felipe de Jesús hay nostalgia por las formas dramáticas que antaño alcanzaron el máximo esplendor, pero que en su presente inmediato y para sus contemporáneos eran moribundas, pues lo que estaba en boga era el neoclasicismo francés.

El tercer elemento clave para la historia del teatro en Colombia durante el siglo XVIII es que se levantaron los primeros edificios destinados al teatro. Antes existían los corrales de comedias pero se armaban y desarmaban por doquier, en cambio en 1775 se construyó el Coliseo para comedias de Cartagena de Indias: “La casa de comedias en Cartagena -que seguía los patrones de la Colonia- se levantó para colaborar en la subvención de los gastos del hospital Real de San Lázaro” (Lamus Obregón, 1998: 77). La iniciativa fue promovida por Rafael Antonio Tatis, quien tenía la idea de recolectar fondos para los enfermos de lepra que aquejaban a la

ciudad. Cartagena de Indias, al ser un puerto marítimo, debió jugar un papel mucho más importante para el teatro colombiano del que se tiene conciencia en la actualidad.

Por otro lado, en 1792 empezó a construirse el Coliseo de Santafé de Bogotá por iniciativa de don Tomás Ramírez y don Dionisio del Villar que, visionarios para los negocios, pretendían sacar beneficios económicos de tal empresa. En el manuscrito de solicitud para obtener el visto bueno en la construcción del local, que Reyes Posada extrajo de la Biblioteca Nacional de Colombia y que cita en su libro, los empresarios argumentaron que era importante un espacio de diversión pública para educar a los espectadores. Y además, con tal de recibir el favor de las autoridades pertinentes, se comprometían, entre otras cosas a:

levantar tres balcones o palcos, con la suficiente decencia, para recibir a las autoridades, y en la luneta o patio de butacas, separar a los hombres de las mujeres, para evitar situaciones bochornosas. Ofrecían además, pagar a la junta de policía de la ciudad, la suma de cincuenta pesos mensuales, para que fuesen dedicados a obras de aseo de las calles, que tanto necesitaba la capital del Nuevo Reino (Reyes Posada, 2008: 199).

Los empresarios obtuvieron el permiso de la Corona, cuya representación estaba a cargo del virrey don Josef de Ezpeleta, que sucumbió a la tentación de tener un lugar privilegiado dentro del inmueble, mientras que los representantes de la Iglesia condenaron la iniciativa porque, desde la perspectiva del arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, el teatro podría corromper a la comunidad.

Haciendo caso omiso de las advertencias religiosas Ramírez y del Villar empezaron la aventura. A pesar de la aprobación, todo lo relacionado con la programación de los espectáculos en el Coliseo estaba controlado por un comité de censura que vigilaba que ni la monarquía ni la religión fueran insultadas en las manifestaciones y expresiones teatrales allí realizadas. Pero la calidad de los espectáculos, cuyo director de escena era el propio del Villar, resultó mediocre y finalmente las deudas para mantener el edificio y la Compañía de actores alcanzaron dimensiones desmesuradas, por lo que no llegaron a recuperar las ganancias de la inversión inicial y hasta la policía los estuvo presionando por incumplir la promesa de los cincuenta pesos. Por si fuera poco, como para ir al Coliseo había que pagar, los habitantes de la ciudad santafereña preferían asistir a las funciones gratuitas que ofrecía el teatro escolar que parece fue una actividad concurrida. Al fin, entre 1795 y 1800 la empresa fue abatida y el virreinato decomisó el teatro. Ramírez no se

recuperó del fracaso y murió unos años después, en 1805, entre lamentos y lanzando maldiciones por su derrota.

La “utopía cultural” de Ramírez, como la llama Reyes Posada, fracasó. Sin embargo, es sospechosa una utopía cultural que superpone el valor económico a los valores simbólicos cuando se evidencia, como en este caso, el aspecto paradójico del supuesto teatro “público” que más bien operó como una empresa privada y donde además, dado que era una sociedad de órdenes, prevaleció el privilegio y el estatus social, ocasionando en los dos Coliseos conflictos entre los españoles con cargos importantes y los criollos acaudalados, pues cada parte se creía por su notoriedad con prerrogativas en los palcos o en los mejores lugares. Por eso cuando Reyes Posada afirma que: “Don José Tomás Ramírez fue un militar y comerciante que se aventuró por los desconocidos terrenos del arte teatral, arruinándose por ello, pero abriendo las puertas para que este medio de expresión y diversión pudiera consolidarse en el Nuevo Reino de Granada” (2008: 219), debe precisarse ante todo que Ramírez fue un empresario, cuya mentalidad funcionaba a partir de un objetivo menos idealista y romántico, que era concebir, como en todo negocio, una ganancia. Más laudable resulta que tal iniciativa empresarial definió un espacio casi exclusivo para las representaciones teatrales, ya que en él también se celebraron diversos eventos y celebraciones que rayaban entre la fiesta, el recital, los bailes, y variados homenajes en nombre de la Corona y sus allegados.

### **I. 3. Siglo XIX: Independencia y República**

Cabe apuntar, antes de aventurarnos en este convulso período, que parte del legado del siglo XVIII, según *La historia intelectual de la humanidad* de Peter Watson, es la idea de Estado así como el nacimiento de los partidos políticos, y de nociones como la de “nacionalismo”, “república” y un “actor social” que se denomina “público”, aunque en Colombia no se concretaron hasta el XIX.

Si bien la independencia se produjo en 1810, una impactante bienvenida para un siglo entrante, no se alcanzó plenamente hasta 1819 en la batalla de Boyacá, luego del proceso de reconquista que España intentó desde 1815, favorecido por las luchas internas y las divergencias que surgieron sobre la manera en que debía organizarse el



poder; unos querían que se repartiera el territorio en estados federales, imitando el ejemplo de los norteamericanos, y otros, siguiendo el ejemplo francés, que quedase unificado en el centro del país. De esas perspectivas más adelante, a mediados de siglo, se desprendieron los actuales partidos políticos: el *conservador* que defiende su estatus, privilegios y capitales para que no sean modificados, y el *liberal* que patrocina la idea de transformar ese orden heredado.

El siglo XIX comenzó caótico y transcurrió entre dificultades, que se prolongaron en el tiempo. Una de ellas fue que la unificación política y aparente igualdad entre los distintos estamentos y consagrada en las distintas constituciones, se desintegró prontamente por los acentuados conflictos entre estos, que dieron cabida a otra problemática social, cuya responsabilidad recayó en los propios agentes del cambio:

La conciencia criolla se forjó en la diferencia y con un cierto grado de superioridad respecto a la cultura amerindia y afroamericana. Estos sujetos y sus culturas –considerados subalternos desde la colonia– fueron incorporados a los respectivos proyectos nacionales en franca inferioridad legal y social, pues los principios liberales sobre los cuales se construyeron las repúblicas [en América Latina] conservaron la mentalidad colonial, por lo cual continuaron restringidas las garantías. Sus historias, tradiciones y performances espectaculares pasaron a ser contadas y recolectadas como folclor en cada país, y cuando algún escritor o dramaturgo se ocupó de ellas –tal vez por desconocimiento–, lo hizo de manera preferente con las claves del costumbrismo, género subvalorado en el siguiente siglo, el veinte (Lamus Obregón, 2010: 148-149).

Aunque el proceso revolucionario destituyó el dominio español, en los criollos sobrevivió la perspectiva europeizante por lo que la revolución fue conservadora, pues la idea de su superioridad era completamente afín al anterior régimen. Y es que no hubo un sistema de organización social que fuese justo e igualitario para todos los habitantes del territorio. Así, se extendió la distancia entre los más ilustrados o acomodados, con ciertas capacidades económicas, los instalados en las ciudades emergentes y los que, simplemente, eran la gran mayoría y que en su condición subalterna eran iletrados y parte de lo popular, lo folclórico, lo indígena, artesano y todavía estaban aferrados al campo y a sus valores. Ambas posiciones fueron conservadoras, solo que en unos casos se subrayaron los factores económicos y en otros los simbólicos, pero cada parte quería custodiar y proteger los aspectos culturales que consideraba ineludibles. Por lo tanto, la Revolución de Independencia más que ruptura fue la transición entre la Colonia y la República. En este caso, la

postura asumida implicó una deformación social, que podríamos entender como una variación sobre la superestructura que se estaba criticando, pero que no la suprimió, pues, naturalmente, se mantuvieron hábitos, costumbres e ideas y tradiciones de la “fase” anterior.

Una de las conclusiones de Versényi en su investigación titulada *El teatro en América Latina*, es precisamente que la Iglesia entablaría alianzas con el Estado, independiente del gobierno de turno bajo el pretexto de alcanzar su misión como guía espiritual, lo que evidencia el alejamiento entre la monarquía y la religión. Un divorcio incuestionable, pero que tuvo su romance idílico como bien puede deducirse cuando apunta Reyes Posada: “la evangelización de América, desde los primeros tiempos del Descubrimiento, tiene como justificación de toda la acción de conquista y coloniaje, la expansión del imperio de Cristo, del cual el rey de España es tan sólo su representante” (2008: 151). En todo caso, la institución religiosa durante el siglo XIX se encargaría de mantener la tradición del teatro como celebración religiosa, o viceversa, y de este modo preservar los festejos afines, desde el carnaval hasta las procesiones.

Con el advenimiento de la independencia el teatro funcionó para enaltecer la causa emancipadora y para hacer propaganda de las premisas de la Revolución, por lo que primaron contenidos que favorecían las referencias al territorio y se impulsó la idea de “patria”, que en ese contexto significaba hablar de la sociedad e identidad emergente. Al respecto Ortega Ricaurte (1927: 45) comenta:

Durante los dos primeros años de nuestra gloriosa independencia, no hubo, por lo que parece, representación alguna.

El 20 de julio de 1813, tercer aniversario de nuestra emancipación, hubo magnificas fiestas [...] “Por la noche se representaron comedias en el coliseo”.

Una de las temáticas favoritas del teatro republicano fue enaltecer el papel que jugaron los caudillos y heroínas de la Independencia, teniendo buena recepción en el público. Un ejemplo, así sea un poco extremo, lo encontramos en un montaje sobre Policarpa Salavarrieta, una heroína fusilada por las tropas españolas en el vano intento de la reconquista. Aunque es un lugar común entre los historiadores de teatro colombiano, pues casi todos mencionan la misma anécdota. Durante una representación, que exponía la lucha patriótica de la heroína, la identificación de los espectadores desencadenó que el final de la obra cambiara, porque cuando los actores

llegaron a la parte del clímax, donde el personaje sería fusilado, los asistentes empezaron a sabotear el espectáculo para impedir el trágico desenlace, por lo que los actores tuvieron que modificar el final de la pieza e improvisar que a su protagonista, “La Pola”, como se le dice cariñosamente, le fuera perdonada la vida a cambio del destierro.

Géneros teatrales como la loa y la mascarada fueron eliminados pues eran formas que recordaban el colonialismo, de hecho las mascaradas estaban excesivamente asociadas con la Corte del rey (Lamus Obregón, 1998: 25). Pero, víctimas de sus contradicciones, el sainete se convirtió en la forma dominante en la dramaturgia y el espectáculo y se iban representando comedias españolas y zarzuelas. Todas estas formas y convenciones dramáticas perpetuaban el modelo cultural español.

Al parecer el asunto de la Independencia no implicaba romper radicalmente todas las referencias de la cultura española, sino aquellas que aludían a la monarquía. Y de los franceses e italianos, culturas que ahora resultaban afines, se introdujeron las ideas e imaginarios del Romanticismo y se asimilaron nuevas formas, como el melodrama y la ópera. Sobre esta gran transformación social y política que repercutió en el teatro, González Cajiao (1986: 61) menciona: “naturalmente, también la cultura teatral buscó emanciparse del modelo europeo; por desgracia no pudo lograrlo, ni siquiera con la independencia política, porque no tenía las bases tradicionales respetables, y tuvo que buscar nuevos modelos”.

### **I. 3. 1. Luis Vargas Tejada**

El joven Luis Vargas Tejada (1802-1829) es el dramaturgo más representativo de la primera mitad del siglo XIX, porque fue el “primer comediógrafo republicano”, aunque también se desempeñó en cargos políticos. Escribió obras como *Sugamuxi*, *Aquimín*, *Doramita*, *Las Convulsiones*, *Catón en Utica* y *La madre de Pausanias*, las dos últimas son monólogos que arremeten contra Simón Bolívar, pues Vargas Tejada incluso participó en la conspiración septembrina de 1828 que pretendía terminar con la vida del libertador. La empresa se frustró, porque la noche del 25, Manuela Sáenz convenció a su amante para que huyera por la ventana antes que los participantes del

complot lo encontrasen. El fallido golpe obligó a Vargas Tejada, y de hecho a todos los que participaron en la conspiración, a marcharse de la ciudad, así que, temiendo una represalia contra su vida tuvo que esconderse durante un año en el interior de una cueva, donde escribió *Doramita*. Del viaje no regresó jamás porque murió ahogado intentando atravesar un furioso río, aunque también se insinúa una versión alternativa en *La historia crítica del teatro en Bogotá* de Ortega Ricaurte (1927: 56-57) donde se puede leer, entre otras cosas que Luis Vargas Tejada, antes de conspirar contra Bolívar, fue uno de sus devotos. No obstante, su muerte ahogado fue una historia que él mismo se inventó para despistar al que había pasado de ídolo patrio a enemigo.

En este autor se distingue la convivencia de dos elementos diametralmente opuestos, primero, una necesidad de abordar las raíces indígenas, lo que se hace notable en *Sugamuxi* que se basa en la cultura chibcha; en *Doramita*, basada en los indios omegas; y en *Aquimin* que se refiere a la historia del último Zaque (González Cajiao, 1986: 80). Y segundo, el intento de asimilar los referentes estéticos franceses e italianos, como bien se evidencia en el sainete *Las Convulsiones*, su pieza más reconocida ya que en ella aparecen varios guiños a la commedia dell'arte, pero sin dejar de lado el costumbrismo que caracterizaría a los dramaturgos colombianos del siglo en cuestión. Al respecto Núñez Segura (1952: 150-151) hace una observación pertinente:

Por el tema que es reproducción de las costumbres de entonces, y por los caracteres que retratan el modo de ser del colombiano al menos en sus elementos esenciales, y porque cultiva lo ridículo, para el cual el colombiano ha demostrado especial aptitud en observarlo y expresarlo, se le ha dado a *Las Convulsiones* el valor de obra nacional.  
[...] Otros hallan el verso que usa, poco flexible para dar expresión al pensamiento. El verso fue el usado en la tragedia francesa de Racine y Corneille y por eso Vargas Tejada se ciñó a esa forma.

En *Las Convulsiones* se acrisolan elementos dramáticos procedentes del teatro europeo, pero especialmente del teatro francés, como afirmó Ortega Ricaurte que señaló Gómez Restrepo: “Vargas Tejada imitaba a los poetas franceses en todos sus actos literarios” (1927: 51).

En el prólogo del libro *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, dice Reyes que:

Su tema no puede ser más sencillo ni sus personajes más cotidianos. Don Gualberto, abrumado por las convulsiones de su hija Crispina, decide viajar a la ciudad con el fin de encontrar un remedio. Aparece un falso médico fingido enamorado, que trata de engañar al incauto don Gualberto hasta que éste decide arrojarlo de la casa a garrotazos al descubrir que tras el pretencioso médico se esconde un cachaco vividor, enamorado de su hija. La estructura del sainete corresponde a las más antiguas reglas de la comedia clásica, que basa la intriga en equívocos, juegos verbales, apartes picarescos y situaciones de suspenso y humor, de fácil arrastre para el público. Sin embargo, *Las Convulsiones*, trasciende este esquema al mostrarnos una galería de personajes de la época, con sus actitudes, ideas y valores, que connotan directamente con una visión fina y sarcástica de los primeros años de la República y últimos de la Colonia (1978: 20).

En el mismo compendio existe otra referencia donde se menciona un fenómeno del contexto equivalente a la situación expuesta en la pieza, al parecer en Santafé de Bogotá las jóvenes experimentaron una sospechosa “epidemia” cuyo síntoma las hacía comportarse como poseídas por el demonio, como si estuvieran fuera de sí mismas, de eso se trataban las convulsiones y no de la agitada situación sociopolítica que atravesaba el país en ese momento, pero los ataques aumentaban con la visita de hombres jóvenes. Para Cordovez Moure,<sup>15</sup> el encargado de relatar la anécdota, tal es la razón de que la obra tuviera tanto éxito entre el público de aquel tiempo:

Parece que por allá en los años de 1820 a 1828 se propagó en Santafé la epidemia de las convulsiones: se notó que solo atacaba a las muchachas de quince a veintiún años, con la circunstancia agravante de que la enfermedad se recrudecía cuando entraba de visita en la casa algún joven. También tenía el mal otro síntoma en extremo alarmante para las madres, y era que la convulsión terminaba, indefectiblemente, cayendo la enferma en brazos del visitante (1893: 52).

Los médicos que se encargaron de catalizar el “contagio” concluyeron que para remediar la enfermedad lo apropiado sería la realización de un clister, con tan solo escuchar tal idea las mujeres volvían en sí, y los síntomas se neutralizaban. Esta versión de los hechos también la apoya Núñez Segura (1952: 147) cuando afirma que *Las convulsiones*: “tiene como objeto representar una de las costumbres ridículas de su época. [...] Esa costumbre consistía en ataques nerviosos de las damas, que se curaban con la vista o visita de los novios. Los ataques eran fingidos y recibían por los médicos el nombre de *convulsiones*”.

---

<sup>15</sup> José María Cordovez Moure (1835-1918) fue un escritor y cronista colombiano. Para más información ver: <http://www.banrep cultural.org/blaavirtual/biografias/cordmour.htm>

De opinión diferente es Antonio Álvarez Lleras, de quien hablaremos posteriormente, quién señala que lo impactante de la pieza fue la técnica con que se configuró, pues era distinta a lo que había en la época, y también dice que Vargas Tejada fue el: “primer autor festivo” (1945: 256). Desde otro punto de vista, Luis Vargas Tejada:

no sólo se inspiró para escribir *Las Convulsiones* en el drama de Lope de Vega *El acero de Madrid*, sino que imitó su argumento principal. A su turno la obra del gran poeta dramático de España había sido aprovechada por Moliere para componer *Le médecin malgré lui*, que tradujo al castellano don Leandro de Moratín, con añadiduras propias y bajo el título de *El médico a palos*. Y aún el señor Gómez Restrepo sugirió la posibilidad de que Vargas Tejada se hubiera inspirado, al escribir su célebre sainete, en la comedia del autor italiano Francesco Albergati Capacelli, que lleva el mismo título de *Las Convulsiones*, y con un tema idéntico al desarrollado por el iniciador de nuestro teatro. Las obras de Albergati fueron impresas en Bolonia, en 1827, y la pieza de Vargas Tejada fue escrita a principios de 1828 (Otero Muñoz, 1989: 20).

Otras demostraciones del teatro en esa atmósfera a lo largo del siglo XIX son las piezas dramáticas de autores como José Fernández Madrid, Manuel Royo, José María Vergara Vergara, Ricardo Silva, José Manuel Marroquín, Candelario Obeso, Francisco de Paula Cortés, José Manuel Lleras, Lázaro María Pérez, Eduardo Echevarría, Adolfo León Gómez, José María Samper, Santiago Pérez, José Caicedo Rojas, Leopoldo Arias Vargas, Felipe Pérez, José María Quijano, Josefa Acevedo de Gómez, Soledad Acosta de Samper,<sup>16</sup> entre otros. Lo importante de este conjunto en el que se destacan las presencias masculinas, es que gracias a ellos se puede registrar el aumento de la práctica dramática en el país. Además hay un asunto curioso, pues la mayoría se dedicó a la política, lo que resulta comprensible dado que la atención de la población estaba en la transformación revolucionaria, en la construcción de la conciencia nacionalista, en la consolidación de la República y en las guerras civiles. Actualmente se montan poco las piezas de esta época. Quizá la más destacada en el siglo XX fue *Las convulsiones*, pero aún así, el teatro de Vargas Tejada no tiene mucha difusión escénica el día de hoy. De hecho en lo relacionado a la investigación, el teatro colombiano de este siglo es poco estudiado y representado

---

<sup>16</sup> La escritura femenina, en general, pero particularmente de esta etapa no ha sido estudiada a fondo, hay mucho por descubrir. De hecho para hacerse una idea del estado de lo femenino en el teatro colombiano, véase Alzate Cuervo (2009: 38- 43).

en las carteleras, muchos años atrás apuntaron Harold Hinds y Charles Tatum (1978: 215):

Frank Dauster, en su reseña de la investigación del teatro en América Latina (1966), nos pintó un cuadro realmente desalentador. Como lo confirman sus serios estudios, uno de los períodos más olvidados es precisamente el del siglo diecinueve. Significativamente, el teatro colombiano de esta época no fue ni siquiera mencionado.

### **I. 3. 2. José María Samper**

Otro escritor sobresaliente del teatro decimonónico fue José María Samper (1828-1888<sup>17</sup>), quién estudió derecho y economía, fue periodista y poeta, escribió textos sobre filosofía y también se desenvolvió en diversos cargos políticos; en 1855 fue secretario de la cámara de representantes. José María Samper dirigió algunos de los periódicos de la época como *El suramericano*, *El Tiempo*, *El neogranadino* y colaboró en muchos otros. Sin embargo, el aspecto que nos interesa es que fue de los dramaturgos más reconocidos en la segunda mitad del XIX. Sus piezas dramáticas hicieron gira por el país y las montaron Compañías extranjeras y nacionales. Algunas obras de su autoría son: *El hijo del pueblo*, *El deber cumplido*, *Un día de pagos*, *Percances de un empleo*, *Dios corrige no mata*, *Los aguinaldos* y *La conspiración*. Pero sin lugar a dudas su obra más importante es *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, estrenada en 1856 por la Compañía de Lorenzo Lleras. De tal pieza se realizó una ópera que musicalizó Ponce de León (Ortega Ricaurte, 1927: 124). Según González Cajiao (1986: 111), es una pieza dramática con fuertes reminiscencias de la commedia dell'arte. En ella, tal como su nombre indica, el conflicto se da entre las concepciones de la modernidad y la tradición.

El teatro de José María Samper es interesante para Agustín del Saz (1964: 159) porque: “Representa la transición del romanticismo al realismo”. Sin embargo, como la mayoría de obras que se constituyeron durante el siglo XIX, se considera una pieza costumbrista, por lo que otros elementos de dicha tendencia que aparecen en la obra son: el gobierno funcionando como parroquia, las fiestas tradicionales y el

---

<sup>17</sup> En el transcurso de la investigación encontré dos años diferentes que dan cuenta del fallecimiento de Samper, por ejemplo según Lamus (1998: 318), ocurrió en 1899. Para Núñez Segura (1952), así como para Hinds y Tatum (1978) el deceso fue en el año 1888.

lenguaje popular, como bien apuntó González Cajiao. Para Hinds y Tatum (1978: 230), Samper es importante, entre otras cosas:

por su empleo de la comedia de costumbres para expresar una optimista visión del cambio y del progreso. Mientras otros costumbristas de su tiempo estaban produciendo piezas nostálgicas y sentimentales que glorificaban las prácticas y valores tradicionales, Samper estaba proponiendo su filosofía política progresista al público teatral de Bogotá.

De hecho uno de los asuntos más tratados por los dramaturgos del XIX fue la tensión entre ciudad y campo, conflicto que representaba, precisamente, el debate ocurrido en el plano de lo social donde eran antagónicos lo moderno y lo tradicional, lo nuevo y lo viejo. Para el teatro esto implicó abordar ambas posturas. Además las ciudades aumentaron el número de habitantes y duplicaron su crecimiento, no obstante, seguían siendo pequeñas y provincianas, eso sí, con ideas más “avanzadas” que las de los habitantes del campo, y de hecho la distancia entre unos y otros se fue haciendo cada vez mayor.

### **I. 3. 3. Lorenzo María Lleras**

Un hombre a quien podríamos referenciar como uno de los primeros directores de escena en el país es Lorenzo María Lleras (1811-1868). Lleras se desempeñó en cargos políticos y académicos, también estuvo en el exilio y por la misma razón que Vargas Tejada, participó en la conspiración septembrina contra Simón Bolívar. Ambos compartían las mismas ideas políticas y fueron seguidores de Santander, el más visible opositor del que se hacía llamar libertador. Lleras, después del fallido golpe, se exilió durante cuatro años en los Estados Unidos y volvió al país en 1832 cuando, al fin, era presidente Francisco de Paula Santander, así que Lleras: “amigo íntimo del nuevo presidente, le ofreció una representación teatral organizada entre un grupo de aficionados, entre ellos don Juan Granados”<sup>18</sup> (Triana y Antorveza, 1964: 137).

---

<sup>18</sup> Ortega Ricaurte (1927: 77), apunta: “La necesidad de una compañía dramática regular se hacía sentir cada día más, y carecieron de ella, hasta que don Juan Granados, hombre de empresa y amante del teatro, formó en el año de 1833 una que, si no satisfaría enteramente esta necesidad, por lo menos era superior a lo que hasta entonces había tenido Bogotá.”



Aún mejor, don Lorenzo participó en la Compañía teatral de Juan Granados entre 1833 y 1834, un año después de regresar de su exilio, y se convirtió en el “ensayador” como se le decía entonces al que hoy llamamos director, aunque al año se retiró (Lamus Obregón, 1998: 31). En 1853 reaparecería con las intenciones ya mencionadas y una nueva compañía conformada exclusivamente por actores colombianos aunque posiblemente estos imitaban a los actores españoles. En cualquier caso, ganaron la simpatía del público.

A pesar de todo, el proyecto tuvo continuidad hasta 1858 pues con la llegada de la ópera y su fervorosa acogida entre la alta sociedad, el interés por el teatro se subyugó. Incluso alcanzó a decirse que la ópera<sup>19</sup> había exterminado al teatro (Lamus Obregón, 1998: 65). Algo similar apuntó Agustín del Saz: “la moda del siglo XIX colombiano fue el teatro musical” para agregar unos párrafos adelante que: “La zarzuela y opereta, que tanto gustaba al pueblo madrileño, agradó también al bogotano, especialmente desde 1860” (1964: 149).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la escasez de edificios teatrales, de espacios en términos materiales, ha sido un factor importante a la hora de promover o marginar ciertas formas dramáticas. Y si el único edificio teatral de la capital, en aquella época, programaba óperas y melodramas, era porque los espectadores se sentían identificados con esas expresiones, a pesar de marginar otro tipo de formas dramáticas.

Además de ensayador o director podemos considerar que Lorenzo María Lleras fue un promotor teatral, pues siempre se manifestó a favor de otorgar cierto estatus al teatro y a los actores, porque en los siglos anteriores el teatro, cuando no resaltaba la doctrina religiosa o política, se consideraba una práctica deshonrosa, idea que había sido heredada de los españoles. Pero como corrían nuevos tiempos él propuso transformar esa imagen sobre la gente de teatro, y la opinión de Lorenzo Lleras en defensa de los actores se evidencia en el siguiente fragmento, que cita Humberto Triana y Antorveza (1964: 138):

Hai niños que reciben desde mui tiernos una educación puramente teatral, i los actores de dichos países poseen conocimientos mui vastos en la literatura de sus respectivas naciones, i aun de los extranjeros, de la música vocal i de la poesía. Educados de esta manera ellos gozan de distinguidas

---

<sup>19</sup> Para más información sobre la llegada de la ópera a Bogotá, véase Ortega Ricaurte (1927: 111), “*Capítulo XII 1858-1860*”.

consideraciones en la alta sociedad, sus talentos son apreciados como merecen i nadie se desdeña de tener frecuente trato i comunicación con ellos.

A propósito de la formación, durante las tres últimas décadas del XIX hubo conciencia sobre las necesidades técnicas del actor, es decir, que este debía desarrollar unas capacidades especiales. Generalmente los actores se formaban como aprendices de las compañías teatrales. Pero además, para los que sabían leer circulaban textos sobre el oficio que habían sido escritos por otros actores, pues algunos se preocuparon por redactar y exponer sus experiencias. Lamus (1998: 188) menciona que el libro *Estudios prácticos sobre arte dramático* que escribió Manuel Ossorio, un actor español, es de los que circularon por el continente americano durante el XIX, posiblemente uno de los más leídos. El libro aconseja, a grandes rasgos, cómo declamar, cómo comportarse en ciertas situaciones, y expone algunos matices sobre lo que debía ser la manera adecuada de representar sentimientos.

En 1871 se intentó consolidar una escuela para actores con el objetivo de impulsar el teatro nacional, aunque la empresa no duró ni siquiera un año. Según Lamus (1998: 70) en 1875 hubo otro intento promovido por una actriz famosa de la época llamada Josefa Fernández que también fracasó, al parecer por la ausencia de dramaturgia nacional. Y en 1879 hubo otro intento que tampoco trascendió. Así que aunque se intentó abordar la formación del actor desde la perspectiva de una institución, no se pudo desarrollar un proceso consistente, aunque lo que sí fue cambiando, fue la imagen sobre las gentes del teatro.

Lorenzo María Lleras también promovió la dramaturgia nacional y llevó a escena obras como *Sugamuxi* y *Las convulsiones* de Vargas Tejada en la primera mitad del siglo, y en la segunda, otras tantas de José María Samper como *El hijo del pueblo* y *Los aguinaldos*. También construyó un teatro en el Colegio del Espíritu Santo, institución de su propiedad, donde los estudiantes montaron y leyeron piezas de dramaturgia nacional, junto con obras internacionales de Shakespeare y Molière cuyas traducciones corrieron por su cuenta. Lleras inculcó el interés o la afición por el teatro no solo en sus estudiantes sino en su propia descendencia, pues su hijo José Manuel Lleras se dedicaría a la escritura dramática, así como su nieto Antonio Álvarez Lleras quien tendrá protagonismo en los primeros decenios del siglo XX.

Con el surgimiento de la República el teatro fue valorizado por los dirigentes como una herramienta didáctica que ejemplificaría cómo debía ser y funcionar la

sociedad, y que expondría cuáles costumbres y hábitos debían propagarse y cuáles desaparecer, como ya se mencionó querían borrar cualquier rasgo colonialista. En ese sentido podemos entender que uno de los objetivos del teatro realizado en la segunda década del siglo XIX fue propagar lo que la clase dirigente y culta consideraba las buenas costumbres y apartar lo que al comité censor le parecía inmoral e indigno. Para ese entonces la población del común también había desarrollado actividades propias, como las peleas de gallos, y esto aterraba a los guardianes de las buenas maneras, sin embargo, el asunto fue más complejo porque a su vez la clase dirigente se había dividido en liberales y conservadores, así que cada parte tenía una opinión diferente sobre la función social que el teatro nacional debía asumir.

Inicialmente el teatro fue asunto de liberales como Vargas Tejada, pero los conservadores, como Simón Bolívar, también se lo apropiaron y además reprobaban el teatro francés ya que según Lamus (1998: 50-51), decían cosas como esta, que: “la ‘escuela’ francesa, con algunas excepciones, era dañina y perjudicial ‘a nuestras costumbres’ porque estaba ‘plagada de piezas socialistas, i en cuyos dramas juegan tan frecuentemente los crímenes mas abominables, no siempre castigados, ni siquiera expiados’.” Así que proponían regresar al modelo del teatro español puesto que en muchos habitantes de la patria corría la sangre ibérica y también porque: “Las obras francesas podrían, tal vez, ser válidas para otras geografías porque reflejaban las sociedades europeas, pero no para los países de América Latina, todavía libres de corrupción” (Lamus, 1998: 51).

### **I. 3. 4. Edificios teatrales y Compañías**

Después de la Independencia el Coliseo Ramírez cambió de nombre y dueños por algunos años, fue propiedad de la familia Arrubla hasta 1858, cuando se lo vendieron a Wenceslao Pizano y Cenón Padilla, de allí pasó a manos de Miguel Gutiérrez y Valentín García en 1865 y finalmente, en 1868, se volvió propiedad de los Maldonado (Lamus, 1998: 99-101).

De opinión diferente es Ortega Ricaurte (1927: 82), que menciona: “En el año de 1840 el antiguo Coliseo Ramírez pasó a ser propiedad de don Bruno Maldonado y su hermano Domingo”. A pesar de las reformas que realizarían al edificio las

diferentes administraciones, este había entrado en una etapa de decadencia y solo uno de los hermanos, Bruno, había decidido continuar la empresa. Sin embargo, las diferencias entre el gobierno y Maldonado, y la ausencia de público, terminarían precipitando la expropiación del recinto en 1885 (Lamus, 1998: 109).

A lo largo del siglo XIX se fueron levantando teatros por todo el país: en Barranquilla, Bucaramanga, Cali, Cúcuta, Manizales, Medellín y Popayán, con el propósito de albergar espectáculos de teatro y ópera. Hay que tener en cuenta que, como las compañías visitantes llegaban en embarcaciones, su entrada al territorio implicaba desplazarse por varias regiones antes de llegar a las ciudades principales, así que iban realizando espectáculos a su paso. La construcción de los teatros, supuso la configuración de compañías de aficionados que se encargarían de ofrecer repertorios mientras arribaban las itinerantes, generalmente francesas, italianas y españolas, que traían obras y operas escritas por autores de algún prestigio o eso era lo que decían para atraer espectadores, y a veces se les exigía incluir en los repertorios la obra dramática de algún autor nacional. Sin embargo, la dramática nacional jamás llegó a ser tan bien recibida por los espectadores como la extranjera.

La organización interna de tales compañías se basaba en la de los comediantes del Siglo de Oro: los actores y actrices se definían según la importancia del papel. La primera dama y el mozo eran roles reservados para los actores más atractivos o reconocidos, es decir los que tenían alguna fama, y se utilizaban como gancho para interesar al público, además existía la figura del apuntador y estaban constituidas por personas de diversas nacionalidades, tanto europeos como latinoamericanos.

Pero no todas las compañías se consideraban profesionales, por el contrario, aunque cualquiera podía fundar una, ganaría el rótulo profesional cuando hubiera superado años de trabajo perdurable, y en la mayoría de casos las iniciativas surgían y se desintegraban por las dificultades económicas a las que debían enfrentarse para su mantenimiento. También se realizaban espectáculos callejeros en las diferentes plazas donde se podían ver malabares, acrobacias y trucos de circo, prestidigitadores, mimos, equilibristas, domadores de perros y caballos, entre otros.

Posteriormente el Coliseo Maldonado fue demolido y en el mismo lote se construyó el actual Teatro Colón. Para ese entonces el país era una República que buscaba consolidar la identidad nacional, por lo que antes de conocerse como Teatro de Cristóbal Colón, en conmemoración al cuarto centenario del descubrimiento de América, se inauguró en 1892 y fue nombrado El Teatro Nacional pues: “surgió como

parte del proceso de modernización cultural y urbana del país. Bajo una óptica europea, la Regeneración con su política de centralización y unidad nacional creó instituciones que pretendían ser emblema del país” (Lamus, 1998: 107).

Así que mientras el teatro Colón era construido, la principal ciudad de la República se quedó sin edificio teatral. De allí que el teatro que se representó en las casas de las familias prestantes, ejerciera un rol importante para cultivar la práctica del teatro, como fue el caso de la familia Marroquín. Ya lo reseñaba Ortega Ricaurte (1927: 133):

en las apacibles y bellas haciendas de la sabana, “Yerbabuena” y “Los Manzanos,” varias familias de la aristocracia bogotana –Osorios, Marroquines, Ricaurtes, Montoyas y Ortegas- pasaban las noches entretenidas con la representación de comedias y sainetes, la mayor parte de los cuales eran salidos de la pluma mágica de don José Manuel Marroquín, el autor de tantas y tan bellas reminiscencias y poesías.

Según Lamus Obregón, fue en 1887 que se construyó en Bogotá otro edificio teatral, que en principio estaba destinado para el circo. La idea había sido de un extranjero llamado Francisco Zenardo que trabajaba en espectáculos de acróbatas, pero con el pasar del tiempo el espacio sería recordado como Teatro Municipal<sup>20</sup> y ambos edificios explicitarían, especialmente en los últimos años del XIX y los primeros del XX, las diferencias de clases:

La construcción del teatro Nacional demostró la distancia entre la teoría y la práctica; el edificio mismo y la actividad desarrollada allí crearon una teoría propia sobre lo Nacional.

Educación no era el objetivo del teatro, pues allí no tuvo acceso el pueblo. Desde el comienzo se planteó que el Colón sería el recinto para la aristocracia y el Municipal para el pueblo. El objetivo de haber sido construido para ser sede de las más refinadas manifestaciones artísticas, a finales del siglo se tradujo, en especial, en ópera, y por medio de ella se pretendía dar cuenta del gusto de una elite “civilizada”, ocultando otras manifestaciones que no armonizaban con lo civilizado (Lamus, 1998: 108).

Los Marroquines desempeñaron un papel activo en la historia del teatro colombiano. El hábito empezó con José Manuel Marroquín (1827-1908) quien fue escritor de poesías, cuentos, teatro y novelas. Fundó instituciones educativas, el periódico *El Mosaico*, y junto a otros, la academia colombiana de la lengua, además

---

<sup>20</sup> Según Ortega Ricaurte (1927: 134) el espacio de Francisco Zenardo era distinto del lote donde se construyó el Teatro Municipal ya que Zenardo improvisó un teatro: “en un solar que hacía frente al que hoy es Teatro Municipal”.

fue presidente de Colombia en dos ocasiones, la primera cuando ocupaba el cargo de vicepresidente en el año 1898 y la segunda: “cuando se suscitó un golpe en el cuartel, desde el 31 de julio de 1900 hasta el 17 de agosto de 1904” (Lamus, 1998: 306). José Manuel era representante del partido conservador. Cuando gobernó el país, Panamá se independizó de Colombia, lo que haría de Marroquín objeto de reflexiones y duras críticas durante el auge del *nuevo teatro* colombiano. Este acontecimiento dio origen, en la segunda mitad del siglo XX, a una de las obras de teatro colombiano más representativas de la época, *I took Panamá*, montada por el Teatro Popular de Bogotá, TPB, como resultado de un proceso de Creación Colectiva.

Entre las obras que escribió se encuentran *Las bodas de Camacho*, la zarzuela *El elixir de la juventud*, *O la madre y el marido: petitpieza en un petiacto*, *Variaciones sobre El médico a palos*, *El azote de Bogotá*, entre otras. Pero lo interesante es que basta mencionar los nombres de algunas de sus piezas para confirmar el espíritu de los tiempos, pues es notable la influencia de la estética francesa y la española, además de tratar asuntos costumbristas.

Consecutivamente su hijo Lorenzo Marroquín, de quien hablaremos en los párrafos subsiguientes, también escribiría obras teatrales, así como un pariente lejano llamado Luis Enrique Osorio, quien sería clave para el teatro colombiano en la primera mitad del siglo XX. Cuando Luis Enrique Osorio recuerda algunas imágenes de su infancia cuenta: “De la mano me llevaron a principios del siglo al Palacio de San Carlos a ver las obras que, en plena guerra de los mil días, montaba el presidente Marroquín, primo y colaborador de mi abuelo, con todos sus sobrinos” (Osorio, 1951: 37).

#### **I. 4. La primera mitad del siglo XX: “los años sin cuenta”**

El comienzo del siglo XX no implicó un cambio radical ni repentino en relación al siglo anterior, las transformaciones sociales se dieron gradualmente. Las ciudades principales como Bogotá, Cali y Medellín, crecieron impulsadas por el proceso de industrialización que supuso el surgimiento de empresarios y la conformación de una clase obrera, así como una oferta de trabajo que estimuló el desplazamiento de campesinos a las ciudades para mejorar la calidad de vida. A lo

largo del siglo las prácticas sociales emergentes incitarían transformaciones estéticas. Las nuevas experiencias implicarían otros medios de expresión que no podían formularse en los términos ni del sainete, ni del teatro costumbrista y aparecerían nuevos tonos y estilos en los productos dramáticos, se aplicarían convenciones más acordes a la nueva época, así que las formas dramáticas decimonónicas serían desechadas paulatinamente.

En Colombia, precedió a la Primera Guerra Mundial, la Guerra de los Mil Días, desarrollada entre 1899 y 1902, y así nombrada por ser mil los días que duró la batalla. Se trataba del enfrentamiento histórico entre los dos partidos políticos. Y esta situación conflictiva e interna también fue un aliciente que precipitó la separación de Panamá. Aunque la situación del país fue compleja, no era el único territorio donde proliferaron conflictos.

Por las lejanas tierras donde se extiende el viejo continente ocurrirían otros hechos que incidirían en el desarrollo del teatro universal, en la atmósfera de posguerra de la que había sido la Primera Guerra Mundial, es decir, después del año 1918 se configuró la idea del “teatro épico”, cuya culminación teórica fue afectada por los estragos de la siguiente, y cuando acabó la Segunda Guerra brotó el Teatro del Absurdo, aunque otra de las consecuencias fue el éxodo de científicos e intelectuales por el mundo, lo que promovió el intercambio cultural, cientos de europeos se trasladaron de un país a otro como sucedió a Brecht, Hannah Arendt, o a Edward Teller, Leo Szilard y Eugene Wigner, los tres últimos importantes científicos que participaron en el desarrollo de la bomba atómica. También fue el caso de Freud, que se desplazó hasta Inglaterra, o de Walter Benjamin que pereció en el camino. Para Peter Watson (2002: 205):

Gran parte del pensamiento de los años veinte, así como casi toda la literatura de relieve escrita en esta década, puede concebirse –y quizás esto sea poco sorprendente–, como una respuesta a la primera guerra mundial. Lo que no resultó tan previsible fue el hecho de que hubiese tantos autores que respondieran de manera tan similar, subrayando la ruptura con el pasado con nuevas formas de literatura: novelas, obras de teatro y poemas en los que la manera en que se exponía el contenido era tan importante como el mismo mensaje. Hubo de pasar cierto tiempo para que los autores fuesen capaces de digerir lo que había sucedido en la guerra, comprender su significado y poner en orden sus sentimientos al respecto.

Las cicatrices y reminiscencias afectivas e ideológicas que dejó en la conciencia colectiva de quienes experimentaron las dos grandes guerras, directa o transversalmente, invadieron las profundidades de la cultura occidental y fueron notables en todos sus ámbitos.

Ahora, retomemos el teatro. Durante la etapa que enmarca los últimos decenios del XIX y los comienzos del siglo XX el teatro colombiano estaba dividido en dos tendencias, una melodramática y la otra costumbrista. En los tres primeros decenios del siglo entrante los dramaturgos intentaron escabullirse de esas dos alternativas, según Plata (1992: 276): “la visión rural y señorial va siendo desplazada por un modo de pensar más urbano, más burgués, en el que los intereses económicos y políticos entran a funcionar como fuerzas dramáticas que atentan contra la unidad de la familia”. No obstante, estos matices o transformaciones no sucedieron de golpe, sino que fueron parte de un proceso. Las mutaciones se podían intuir en *Soldados*, publicada en 1903, de Adolfo León Gómez (1857-1927), que abordó el punto de vista del campesino que por tradición suele ser víctima del Estado. Con esta pieza, el autor apuntó hacia el nuevo horizonte: el siglo XX se convertiría en el teatro de crítica social.

*Soldados* era un caso excepcional porque el teatro hegemónico abordaba tres tipos de amor y se centraba en tratar relaciones y problemáticas del núcleo familiar. Fue a partir de 1905 y hasta 1930 cuando la dramática nacional sufrió alteraciones evidentes, y en ese lapso también experimentó un resurgimiento. Según González Cajiao (1986: 145) la fase se llamó del “teatro burgués”,<sup>21</sup> subrayando que tal denominación no ha de entenderse peyorativamente, sino como el teatro dominante de una etapa que también coincidió con el denominado teatro centenarista.

Otra obra que manifestaría la transición en las formas dramáticas es *Lo irremediable*, estrenada en mayo de 1905 en el escenario del Teatro Colón y elaborada entre Lorenzo Marroquín (1856 -1918) y José María Rivas Groot (1863-

---

<sup>21</sup> Sin duda es un tema que discutir. Hoy parece necesario establecer una revisión crítica sobre el asunto, ya que el tema es tan interesante como complejo, porque no ha sido superado en sentido estricto, González Cajiao (1986: 191) llegó a afirmar: “el tipo de teatro que hemos llamado burgués, [...] siguió escribiéndose hasta mucho tiempo después, pero el golpe de muerte le fue asestado por la demolición del Teatro Municipal”. Según esto el teatro de Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, promovidos por el Municipal, se reconocen desde tal parámetro. Sin embargo, la idea de un teatro burgués, a mi parecer, tiene varios aspectos, muchos de los cuales continúan vigentes en el teatro colombiano del siglo XXI.



1923). Ambos escribían teatro para sus familias y lo representaban para una elite en las haciendas sabaneras hasta que un día decidieron presentarse a un público general. Señaló Plata Zaray (1992: 276) que hubo necesidad de trascendencia en estos dramaturgos.

Uno de los detalles que deja al descubierto el cambio de mentalidad, en la obra del dúo y que iría manifestándose durante el período es:

que el amor, tema constante del género de la época, ya sea filial, conyugal o fraternal, no es en esta obra el centro del argumento, pero sí depende del asunto económico, importante no solamente para la familia sino para el país entero. Nos alejamos, pues, del antiguo costumbrismo o del drama de tipo heroico (González Cajiao, 1986: 146).

Otra voz que considera que *Lo irremediable* constituye la manifestación de una nueva etapa para el teatro colombiano es la de Daniel Samper Ortega (1935a: 11), quien dice:

El costumbrismo escénico tenía, pues, que morir, y murió, hablando a grandes rasgos, a manos de don Lorenzo Marroquín, cabecilla de esa nueva dramaturgia de fines del siglo que buscó otra vez el dolor como motivo artístico...

[...] Y aquí termina una etapa de la evolución del teatro colombiano, y se inicia otra.

Si bien *Lo irremediable* parece esbozar el nuevo horizonte y el tránsito en la mentalidad de una sociedad que experimentaba cambios, lo cierto es que la pieza no trasciende dramáticamente y ni Lorenzo Marroquín ni Rivas Groot serían impactantes o referentes trascendentales en el teatro de las generaciones futuras. Incluso Samper (1935a: 10) también apuntó que: “*Lo irremediable* resulta casi ridículo de puro trágico, por la forma en que lo trágico de la vida está expresado allí”, aludiendo al tono dulzón que caracterizaba al romanticismo.

#### **I. 4. 1. La Sociedad de Autores**

Desde 1911 hubo fortuna para el emergente movimiento teatral, se constituyeron iniciativas escénicas en Medellín, Barranquilla, en el Tolima, Bucaramanga y en Popayán (González Cajiao, 1988b: 706). Mientras que en Bogotá

se fundó una Sociedad de Autores encabezada por Arturo Acevedo Vallarino, que también se desenvolvió como dramaturgo y hasta fundó una compañía escénica, y que pretendía promover y apoyar la producción dramática nacional. Entre los integrantes estaban José Vicente Ortega Ricaurte y Daniel Samper Ortega, a quienes hemos venido citando, Luis Enrique Osorio, Antonio Álvarez Lleras y otros. Dicha sociedad logró imponer una ley que exigía a las compañías extranjeras montar obras de dramaturgos nacionales y durante más o menos veinte años impulsó la dramaturgia colombiana.

Quizá la función más valiosa que pretendía desempeñar la Sociedad de Autores era la de proteger y reconocer los atributos de la cultura colombiana, a partir de la literatura y el teatro, y en ese sentido es evidente que estaban en concordancia con el movimiento centenarista. A los miembros de dicha Sociedad les preocupaba sinceramente la poca trascendencia y el escaso desarrollo que había caracterizado al movimiento teatral, pero sobre todo la carencia de referentes dramáticos que expusieran y representaran las particularidades de los colombianos, pues como ya se ha dicho, había un hecho incuestionable, la producción extranjera se imponía sobre la producción nacional.

En los artículos que configuran los estatutos de la Sociedad de Autores hay varios que citaré. Así en el Artículo 2º, se estipula: “Intervenir con las autoridades competentes, a fin de que, en los contratos de cesión de los teatros de Colombia, se imponga a las compañías teatrales la obligación de poner en escena obras nacionales”; en el artículo 5º: “Fundar una biblioteca de teatro, dando preferencia al nacional”; en el 6º: “Escribir la historia del teatro, y las biografías de autores nacionales ya muertos”; y finalmente en el 7º artículo: “Gestionar con sociedades extranjeras la representación de obras nacionales en el exterior, para la cual podrá celebrar convenios especiales de intercambio artístico con sociedades de otras naciones” (Ortega Ricaurte, 1927: 229). Los artículos 5º, 6º y 7º tienen una extraordinaria vigencia para el teatro en el umbral del siglo XXI, en tanto que son ideas que se pospusieron durante todo el siglo XX, o que se abandonaron por diferentes motivos, antes de haber generado consecuencias importantes.

Los miembros de la Sociedad de Autores habían percibido y entendido lo problemático de que los principales edificios teatrales del país estuvieran reservados para los espectáculos y dramaturgias de las compañías extranjeras, y pese a los intentos de cambiar tal situación, muchas obras escritas en esta etapa nunca se

estrenaron. Tampoco desconocían que había que empezar a configurar un discurso y a documentar los hechos, logros y fenómenos del teatro colombiano. La influencia extranjera, especialmente de los europeos, era acentuada. Fue hasta los primeros años del siglo XX que el teatro, en el intento y logro de restituir el decoro, es decir, de hacer reconocible y pertinente la escenificación del texto, abandonó el acento y el modo de decir peninsular, específicamente, castellano y se fueron validando las maneras de hablar más autóctonas y regionales, así que también se abandonó el verso.

Sin embargo, esta agitación de comienzo de siglo se iría atenuando a partir del treinta y hasta el cuarenta aproximadamente. Para González Cajiao (1988b: 707): “no se desarrolló una verdadera autonomía teatral del país, pues esta actividad siguió dependiendo en gran medida del arribo de las compañías extranjeras y de su obligación de montar piezas nacionales, cuya calidad no era siempre la mejor.” Las causas de tal decaimiento fueron la falta de crítica y de formación para la actuación. Y sin la actividad constante de un teatro nacional o la presencia de una crítica responsable, la investigación o la producción teórica no podrían desarrollarse.

Quizá por eso los autores más reseñados en el ejercicio de reconstrucción de la conciencia histórica del teatro colombiano, en la primera mitad del siglo XX, son Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, porque a partir de ellos hay una práctica y reflexión sobre el teatro colombiano más constante. Sin embargo, en la actualidad, el teatro colombiano producido antes de 1950 no es difundido sobre los escenarios y se encuentra durmiendo en las bibliotecas. Es más bien un período por el que hay que pasar cuando se intenta comprender la historia del teatro colombiano, una actitud para replantear.<sup>22</sup>

#### **I. 4. 2. Antonio Álvarez Lleras**

Antonio Álvarez Lleras (1892-1956), pariente del ya mencionado Lorenzo María Lleras, jugó un papel destacable en la primera mitad del siglo XX. Álvarez estudió para abogado y odontólogo, y aunque empezó a desarrollar su porvenir en el

---

<sup>22</sup> Los días 26 y 27 de septiembre del 2013 el Teatro Tierra estrenó en Bogotá *Las víctimas de la guerra*, una pieza dramática de Soledad Acosta de Samper, adaptada y dirigida por Juan Carlos Moyano. El montaje recibió la beca de creación que otorga IDARTES y representa un caso extraordinario debido a que la obra, de una dramaturga colombiana, fue escrita en el siglo XIX.

drama siendo un joven bachiller obtuvo el éxito entre el público con *Viboras sociales* en 1911, cuando ni siquiera había terminado los estudios en odontología y llevaba sobre sí menos de veinte años de existencia.

Un día Álvarez Lleras apareció en el ensayo de una obra que Manuel Castello<sup>23</sup> y Luis Martínez estaban montando y sin reparos ofreció lo que había escrito (Ortega, 1927: 224- 225). Castello y Martínez la llevaron a escena al poco tiempo y desde entonces Álvarez se convirtió en el “autor mimado” de los bogotanos. A pesar de que la obra significó el comienzo de su trayectoria dramática, ejerció por algunos años la odontología, y de hecho la practicaría en el transcurso de su vida como bien lo testifica una entrevista que le hicieron para el diario *El Tiempo* en la cual el periodista tuvo que pedir una cita al consultorio con tal de lograr su cometido; y entre otras cosas, cuando le preguntó a Álvarez sobre sus impresiones respecto al estado de la literatura, esto fue lo que respondió: “Quizá se note alguna desorientación y falta de tendencias definidas, pero esto es muy explicable, ya que en todas partes se presenta idéntico fenómeno. Las ideas han sufrido cambios radicales después de la gran guerra, y es necesario esperar a que pase la agitación que aún perdura” (Álvarez Lleras, 1926: 17-18) Y en párrafos posteriores, aunque atendiendo a otra pregunta, continúa: “Aquí como en todas partes, los muchachos que se han formado después de la guerra, no se parecen a los que se formaron antes. ¿Cómo es posible que tengan las mismas ideas sobre el patriotismo, la libertad, el progreso, etc.?” (Álvarez Lleras, 1926: 17- 18)

Según Carlos Solórzano (1961: 42) las obras de Álvarez Lleras eran montadas por las compañías españolas que arribaban a Bogotá, por lo menos en la época en que no había consolidado su compañía Renacimiento, lo que nos permite comprobar, a pesar de los intentos de la Sociedad de Autores, la ausencia de compañías conformadas por intérpretes nacionales. Las piezas dramáticas de Antonio Álvarez no solo se representaron en Colombia, sino también en latitudes americanas como México, Puerto Rico y New York y otras de Europa como París y España. Al respecto, es curioso que en los estudios cotejados, no solo en relación a Lleras, sino también a Osorio y a otros dramaturgos más actuales, se suele destacar la divulgación internacional de los textos a partir de puestas en escena realizadas en el exterior, connotándolas de valor por el simple hecho de haber realizado alguna función en otro

---

<sup>23</sup> González (1988b: 703), hace una referencia sobre Manuel Castello que a continuación me permito citar. En el año 1904: “en plena guerra civil de los Mil Días, y a raíz del establecimiento de la tertulia de *La Gruta Simbólica*, decidió formar una compañía dramática anexa a la *Gruta* y la cual llegó a tener hasta su sede propia.”

país, aunque sin dimensionar su impacto en tales escenarios y sobre todo en los espectadores, como si la gira internacional de una obra fuera un triunfo. ¿Lo es?

La obra expone la contradicción que puede llegar a existir entre una pareja de esposos, o mejor, en una misma familia. Mientras Inés es la representación de la justicia y las buenas intenciones, su marido es capaz de aprovecharse y explotar inclusive a sus allegados. En opinión de Ortega Ricaurte (1927: 224) *Viboras Sociales*: “es sin duda alguna la mejor obra teatral que él ha escrito. [...] Personifica con primor en Inés a la dama que ofendida en su honor se defiende arrostrándole las infamias a su esposo, él que sobrepone su avaricia a la tranquilidad del hogar.” Mientras que, por el contrario, para el investigador de teatro latinoamericano León F. Lyday (1969: 235), la ópera prima de Álvarez no es sobresaliente aunque sirve como: “ejemplo de sus dramas de tesis, ya que la inclinación social y el pesimismo reflejados en esta obra irían a reaparecer en varias de sus piezas posteriores. Es esta permanente expresión de interés popular la que principalmente lleva a algunos críticos a pensar en él como dramaturgo social”.

Pero Antonio Álvarez en muchas ocasiones manifestó explícitamente su manera de entender el arte dramático y se encargó de delinear aquel perfil de “dramaturgo social”, así es declarado en la entrevista que José María Álvarez D’Orsonville (1956a: 481- 482) le realizó y en la que el dramaturgo dijo:

Puesto que el teatro siempre se ha llamado escuela de costumbres, creo firmemente que el escritor teatral es al fin de cuentas un maestro, un moralista, que al reflejar el ambiente social critica sus lacras y vicios, ya sea en broma, ya en serio. De todas maneras, eso de enseñar divirtiendo, sin que la gente advierta el truco, requiere un gran esfuerzo artístico. [...] En el fondo toda obra teatral, por más que se anuncie como puramente artística, encierra siempre una enseñanza. Al menos como orientadora del buen gusto.

Hay otra cita que también lo ejemplifica pues según expone Lyday (1969: 245), Antonio Álvarez Lleras comentó:

Si la obra de teatro es, por una parte, manifestación artística de particularidades características, debe ser, por otra creación literaria y, por tanto contener ideas, expresar tendencias, encerrar un objetivo social preciso, ya que su radio de acción total no se limita a las salas de espectáculos sino que alcanza al público lector y [...] sobrevive a través del tiempo para enseñar y deleitar a la par. Ha sido este último convencimiento el que ha hecho objeto de mi especial predilección las producciones escénicas de tesis, de análisis psicológico tendiente a una demostración filosófica de propósitos morales concretos.

Para Antonio Álvarez Lleras no había disyuntiva entre el teatro y la literatura, por el contrario legitimaba lo literario y lo teatral, productos con características diversas que podrían divulgarse en su modalidad escénica y efímera, pero también libresca o fijada en el papel si había una intención de transgredir las barreras del tiempo, pues finalmente la escritura es una forma de la memoria.

El teatro le permitió abordar los asuntos que consideraba importantes dentro de la sociedad que le tocó vivir. Como autor buscaba promover la reflexión de sus espectadores o posibles lectores, pues quería producir conocimiento, contribuir a la transformación social y movilizar el pensamiento de sus contemporáneos porque según su sentir y pensar el teatro tenía que servir para algo profundo. Concepción que a mi parecer lo acerca, guardando la distancia, a Bertolt Brecht cuando afirma que el teatro: “sobrevive a través del tiempo para enseñar y deleitar a la par”, como si en ambos autores hubiera una percepción o un sentir desencadenado por los acontecimientos de la época que transgredieron las barreras locales. Después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial la sociedad occidental quedó afectada, y si además agregamos la propia historia de violencia colombiana, y las fuerzas en pugna de una identidad mestiza, descubrimos que hay mucho peso emocional y existencial en el ambiente.

Esta crisis incurrió en que se propagara y constituyera una particular forma de percibir el contexto, aunque el modo de manifestarla fuera diverso. Por eso, podemos entender, precisamente, que durante las dos primeras décadas del nuevo siglo Antonio Álvarez Lleras y Bertolt Brecht tuviesen preocupaciones tan similares en torno a la utilidad del teatro, aunque sin desconocer que, seguramente, Antonio Álvarez leyó la teoría y obra de Brecht. Ahora bien, mientras Brecht se comprometió profundamente con el teatro, hasta el punto de elaborar un discurso y reivindicar una convención, un procedimiento dramático, el colombiano fue más diletante o humanista, no sé cómo llamarlo, ya que se dedicó a varios oficios y no exclusivamente al teatro. Pero volviendo a lo anterior, lo que quiero destacar es que Antonio Álvarez Lleras y Bertolt Brecht estaban cobijados por un espíritu de época, a pesar de habitar contextos heterogéneos.

Desde aquel éxito rotundo el dentista que se convertiría en diplomático y que en el año 1926 no se consideraba a sí mismo dramaturgo, escribió varias obras, entre ellas *Alma Joven* y *El fuego extraño* que han sido catalogadas como comedias. Pero,

su producción dramática se alternó entre piezas de tesis como *Los mercenarios* y *Almas de ahora*, o psicológicas como *El zarpazo* y *Como los muertos*. También escribió algunas enfáticamente históricas como *Alejandro*, *La pagana* y *La toma de Granada*. De todas las obras de teatro escritas por Álvarez Lleras, *El virrey Solís* es la principal según Lyday (1969: 244), ya que: “El argumento se explora en una intrigante interpretación de la vida de José Solís, una de las figuras más fascinantes en la historia y en la leyenda colombianas.” Y posteriormente añade que: “es en la presentación de los caracteres en donde *El virrey Solís* es significativamente superior a las otras piezas.”

Antonio Álvarez vivió cuatro años en Cádiz, España, desde 1927 hasta 1931 para trabajar en el consulado de Colombia, tiempo en que abandonó la dramaturgia. Durante 1943, cuando había regresado al país, consolidó la Compañía Renacimiento con la que recuperó un lugar destacado como dramaturgo del teatro colombiano cuando estrenó *Almas de ahora* en 1944. En el prólogo de la obra Antonio Álvarez despliega su percepción sobre el asunto que pretendía tratar:

el título *Almas de ahora* tiene para mí especial importancia. No es un título cualquiera, sino la esencia misma del propósito que me animó, pues creo firmemente que las almas de ahora son muy distintas de las del pasado, puesto que vivimos en una época de transición, época de profundas modificaciones en la inteligencia y del corazón humanos, que se encaminan por extrañas orientaciones hacia un porvenir confuso y contradictorio... Los jóvenes espíritus de hogaño aparentan ser renovadores cuando solamente los mueve un ímpetu revolucionario absolutamente destructor e incapaz de ofrecer la sustitución de lo ya caduco por afirmaciones netas y realizaciones efectivas. Los jóvenes espíritus de esta época conturbada rechazan la autoridad paterna, no aceptan sujeción de ninguna clase, desprecian los consejos de sus mayores, sólo anhelan la satisfacción de todos sus caprichos y, llenos de necia vanidad, pretenden triunfar por encima de las convenciones del pasado, y aun contra las reglas morales que antaño se creían rígidas e invariables (Lyday, 1969: 242).

Es evidente la percepción negativa del autor sobre las transformaciones que conllevó la modernidad como período histórico, o sencillamente la entrada del siglo XX, así como su nostalgia por las experiencias del pasado. También le inquietaba el afán y la obsesión por la novedad y el éxito de las nuevas generaciones. Al parecer tras esa preocupación había una conciencia, o quizá una intuición, sobre la emergencia de una nueva concepción y una época distinta. Parece que Antonio Álvarez a su regreso de España se encontró con un país que estaba transformándose,

que empezaba a ser más o menos consecuente con las variaciones ideológicas y sociales del siglo XX, pero el asunto no le gustó.

Así, muchos años después González Cajiao acusaría a Álvarez Lleras de no haber descubierto la realidad de su tiempo, en la cuarta década del siglo, cuando escribió *Almas de ahora*, ya que: “la tesis es tan pesimista y tan conservadora, tan unilateralmente negativa, que asombra que haya sido expresada por un autor que [...] fue sin duda la vanguardia” (1986: 242). Sin embargo, la pieza alcanzó un considerable número de representaciones en el Teatro Municipal, según afirma el propio Álvarez Lleras, citado por Núñez Segura (1952: 562): “setenta veces consecutivas y otras tantas en las demás ciudades de Colombia.” Mientras tanto, en la escena colombiana se estaba aplaudiendo un nuevo talento, tan solo un año antes del estreno de *Almas de ahora*, Luis Enrique Osorio había alcanzado la aceptación del público local y empezaba a considerarse el dramaturgo del momento.

Las principales influencias de Álvarez Lleras, según relata Lyday (1969: 246) fueron: “Echegaray, Benavente, Dicenta, Ibsen, Maeterlink, Bataille y otros dramaturgos de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte en Europa, y la sensibilidad de sus obras, inclusive de sus obras postreras, es claramente la sensibilidad de fines de siglo.” Este investigador norteamericano al que nos referimos tantas veces por su dominio en el tema, también apuntó que Álvarez Lleras: “sostenía una visión tradicional del drama.”

Daniel Samper Ortega (1935b: 8-9) en el prólogo de *Víboras Sociales y El fuego extraño*, afirma que Antonio Álvarez Lleras tiene un valor considerable para el teatro del país:

Sin reticencias de ninguna naturaleza es necesario reconocer que de todos nuestros autores dramáticos el que mayores servicios ha prestado al arte escénico de Colombia es Álvarez Lleras, tanto por las brillantes condiciones que posee para cultivar este género, cuanto porque él fue quien en realidad de verdad nos trajo aquí las orientaciones del teatro moderno, como las llevó a España don Jacinto Benavente. Con anterioridad a Álvarez Lleras apenas habíamos hecho débiles ensayos de drama histórico o de teatro costumbrista.

Samper Ortega creyó que Antonio Álvarez Lleras fue el reformista del teatro moderno colombiano. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* se comparte una opinión similar, pues se le considera: “no sólo el verdadero iniciador del teatro colombiano en su etapa moderna, sino también su más alto exponente” (Leguizamón,



1945: 542). Pero en ninguno de los casos se explica, por lo menos en los textos aquí cotejados, cuáles elementos constituyen esa modernidad. En cambio Lyday (1969: 247) va un poco más allá, si bien afirma que: “él ha llegado a ser reputado como el padre del teatro moderno en Colombia, posición reconocida de igual manera tanto por los dramáticos como por los críticos” también comentó sobre *Almas de ahora*, que:

está desarrollada a través de delineamientos de los trágicos efectos que las ideas “modernas” y la educación “moderna” [de 1944] tienen en la vida de una joven colombiana y, en consecuencia, sobre la vida de su familia y hermanos. Ejemplo de las ideas “modernas” son las mujeres que fuman y que participan en competencias deportivas, y de jóvenes –hombres y mujeres– que se citan a solas sin su respectivo acompañante. La joven en mención hace el intento de vivir de acuerdo con estas nuevas modas y costumbres, las cuales ha asimilado en el curso de sus estudios en Europa y los Estados Unidos, pero las encuentra incompatibles con su propio carácter y personalidad y con el ambiente social y moral en el cual se desenvuelve (Lyday, 1969: 242- 243).

De cierta manera Lyday parece proponer que la modernidad en *Almas de ahora*, está en el contenido de unas “ideas modernas” y de los cambios en las costumbres de la sociedad, sin embargo, no queda claro, o no es explícito, el criterio sobre el cual se hace la declaración que acusa al autor de representante de la modernidad.

#### **I. 4. 3. Luis Enrique Osorio**

Otro papel representativo, en esa primera mitad del siglo XX, lo desempeñó Luis Enrique Osorio (1896-1966) quien sentía admiración por Álvarez Lleras y hasta llegó a afirmar, citado por Lyday (1969: 247-248) que: “Nuestro teatro eran simples balbuceos, familiares, escritos realmente dentro de la moral relativa hasta que Antonio Álvarez Lleras sorprendió al público bogotano con la rebeldía y la crítica mordaz de su obra *Víboras sociales*.” Y ese aspecto corrosivo que Antonio Álvarez había plasmado en su teatro, era lo que Osorio soñaba para sí, para su trabajo.

La simpatía que el teatro provocaba en su “espíritu” había aparecido en el colegio de curas en la más tierna infancia, y se alborotaba cuando iba de visita a la finca sabanera de José Manuel Marroquín. Empezó a escribir teatro mientras rondaba

los veinte años y fue en 1917 el estreno de su primera obra, *Flor tardía*. Pero como no alcanzó reconocimiento y fama pensó que era un artista incomprendido, ¡qué actitud tan romántica! Un par de años más adelante hizo un segundo intento para alcanzar la gloria y escribió *La ciudad alegre y coreográfica*, que fue un fiasco. A lo largo de su proceso creativo muchas veces se quejó de que el público no estaba preparado para sus obras. En consecuencia decidió buscar el espectador que entendiese su teatro y viajó a su encuentro por algunos países de América como Venezuela, Puerto Rico, Argentina, México o Estados Unidos. Sin embargo, experimentó la distancia que hay entre los ideales y la realidad, y tuvo que desempeñarse en varios oficios, desde periodista y catedrático, hasta vendedor de alpargatas.

De los múltiples viajes y fracasos quedó un arduo proceso de aprendizaje en el que su convicción sobre la importancia de un teatro colombiano se fue radicalizando, lo que se manifiesta en el siguiente párrafo:

Había visto en Buenos Aires teatro argentino, y soñaba con lograr otro tanto en mi país. El empeño imponía sin embargo, mayores fatigas. Los autores, los pocos autores [colombianos] de la lista, guardaban sus libretos en espera de alguna compañía española que les hiciera el honor de interpretarlos “a la madrileña.” [...] Comprendí desde entonces que nuestro teatro no podía surgir sino mediante la rigurosa coordinación del motivo nacional con el interprete nacional y acometí tal empresa reclutando al azar los primeros discípulos (Osorio, 1951: 44).

Al regreso de su primera aventura internacional durante los años veinte Osorio constituyó un proyecto para la divulgación de la literatura colombiana, una publicación periódica llamada *La novela semanal* de la cual fue director. Y aunque sus energías estaban dedicadas a tal iniciativa, tampoco podía dejar de lado su necesidad dramática. Así que en algunos de los ejemplares de 1924 se puede observar que Osorio trabajaba simultáneamente con el Teatro Municipal para constituir la Compañía Dramática Colombiana y promocionar el teatro nacional.<sup>24</sup> Pero, al cabo del tiempo las dos iniciativas se derrumbaron y entonces Osorio emprendió un nuevo viaje.

---

<sup>24</sup> Un acercamiento al clima que surge alrededor de la representación de obras nacionales en este año puede verse en López y Lleras (1924: 295- 297). En la misma revista y número, se publica un artículo de Luis Enrique Osorio sobre “El Teatro Colombiano”, en cuyo balance destaca la ausencia de intérpretes nacionales y de escritores con un repertorio colombiano y reconoce de igual forma la falta de auxilios estatales, (300- 302). Y se puede ver también el largo artículo que, sobre el tema, inserta el ingeniero Jorge Álvarez Lleras, hermano del dramaturgo colombiano, (303- 323).

En París se encontró con las vanguardias y hasta escribió una obra en francés. José Vicente Ortega Ricaurte (1927: 253), colega de Luis Enrique, es benevolente respecto a este capítulo en la historia del autor diciendo que: “además de ser uno de los miembros que más han batallado por el teatro propio, fue el primer suramericano que tuvo el honor de ver representada en el teatro Michel de París, una obra suya escrita en francés, que lleva por título ‘Les createurs’.” Estrenada por la Compañía de «La Grimace» el 12 de junio de 1926. Sin embargo, la obra no tuvo acogida entre los parisinos y nuestro protagonista se desplazó del que ahora también se le antojaba un inhóspito país. Así que viajó hasta España y cuando estuvo en Madrid no dudó en ir a buscar a Jacinto Benavente ¿por qué no ir a visitarlo si admiraba su obra? Pero según Osorio (1951: 46) el encuentro nunca llegó a realizarse. Mientras que, por el contrario, Ernesto Barrera expone que Osorio realizó una conferencia en la Residencia de Estudiantes (la misma en que se encontraron Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí), y donde nuestro protagonista habló sobre el teatro francés, y a la que acudieron como oyentes: “Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente y Jacinto Grau” (Barrera, 1971b: 20). Efectivamente pude comprobar que Luis Enrique Osorio visitó tal establecimiento el 16 de octubre de 1926, y de hecho en el centro de documentación está el libro que compila su ponencia.<sup>25</sup> Después de un tiempo por el viejo continente y ante la carencia de oportunidades para alguien con la intención de convertirse en gran dramaturgo universal, decidió regresar a Colombia totalmente decepcionado del teatro.

Alrededor de los años treinta Luis Enrique Osorio se dedicó al periodismo, redactó una geografía económica de Colombia y se vinculó a un proyecto de alfabetización infantil, a la pedagogía y a la política. Además estuvo viviendo en Barranquilla y en Ecuador, pero su trabajo en el teatro, durante este lapso, fue nulo. Traigo a colación lo que apunta Plata (1992: 280), que:

Hemos visto que Álvarez Lleras y Luis E. Osorio abandonaron la escritura de teatro para dedicarse a otras labores. Esta actitud parece haber sido general, pues entre 1930 y 1940 apenas se puede registrar una que otra publicación o estreno.

---

<sup>25</sup> El problema que habría para una futura investigación que pretendiera reconstruir los pasos de Osorio en España es que con la guerra civil desaparecieron los registros y documentos, así como la biblioteca original de la Residencia de Estudiantes.

Mientras tanto continuaba la radical indiferencia de las compañías itinerantes con respecto a los dramaturgos colombianos, actitud que generó impacto en Osorio (1951: 52) como puede notarse en uno de sus recuerdos:

Llegó en esa época a Bogotá la compañía de la segunda María Guerrero y Fernandito Díaz de Mendoza, y me solicitaron una obra, no porque apreciaran el teatro americano, sino porque yo era cronista de “El Tiempo”. Entregué el libreto, faltando a mis principios nacionalistas; y cuando supe que iban a ponerlo de mala gana, por salir del paso, lo retiré con escándalo.

Para Luis Enrique Osorio, como para los representantes del centenario y del teatro burgués, era incomprensible que con el pasar de los años los repertorios de las compañías extranjeras y su teatro de importación fueran el eje del movimiento teatral. Y a pesar del silencio y la quietud que se había tomado a los escenarios en la década del treinta, a partir de 1940 regresó la turbación y la productividad. Solo que afloró una tendencia en la que los productos dramáticos estaban mucho más dotados para ser consumidos como literatura que como espectáculo, resultado de la tiranía de los programadores y empresarios, -aunque algo de responsabilidad tuvieron los espectadores- que sabían una inversión segura si promovían el teatro extranjero. También porque se fundó la Radio Difusora Nacional, lo que implicó una demanda de productos para ser escuchados y que contarían con mayor alcance. La novedad tecnológica procuró un espacio de divulgación para el drama moderno que fue muy importante ya que contribuyó a formar e interesar a las audiencias y a posibles espectadores. Así: “los escritores encontraron en el radioteatro un medio, ajeno a los intereses comerciales, para difundir sus obras” (Plata, 1992: 281). No obstante, aparte del “teatro literario”,<sup>26</sup> la Radiodifusora desencadenó el surgimiento de una generación de autores denominados “Los nuevos”, entre los que cabe nombrar rápidamente a Gerardo Valencia Vejarano, José Enrique Gaviria y Oswaldo Díaz Díaz,<sup>27</sup> pero también Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio regresaron al ruedo y no solos sino en compañía.

---

<sup>26</sup> Algunos de los autores que representan esta tendencia son: Jorge Zalamea, Arturo Camacho Ramírez, Rafael Guizado y Jorge Rojas. Véase Plata (1992: 281).

<sup>27</sup> Estos autores son destacados por González (1988b: 714-715), porque transgredieron el parámetro de lo literario y alcanzaron a realizar algunas producciones realmente dramáticas, a pesar de sus propias limitaciones.

En 1943 Luis Enrique Osorio estrenó la obra *Nudo ciego*<sup>28</sup> y también fundó la Compañía Bogotana de Comedias<sup>29</sup> con intérpretes nacionales, lo que supuso un paso importante en la historia de nuestro teatro, pues fue hasta la década del cuarenta que los actores y actrices colombianos lograron legitimarse y ponerse en el nivel de los extranjeros en tanto profesionales. El proyecto le permitió a Osorio cultivar y cosechar una admirable carrera teatral como dramaturgo y director y lo arrojó a las fauces del éxito, no solo se volvió un hombre famoso sino que empezó a tener unas ganancias económicas generosas.

Núñez Segura (1952: 566), reflexionando sobre el trabajo de Luis Enrique Osorio, nos cuenta que:

ha captado el secreto gusto del público, que le corresponde y aplaude. Hace reír, fustigar taras sociales, exhibir las rutinarias situaciones humanas que a la vuelta de la esquina despliega la complejidad de la vida, tales sus normas para la creación artística.

Barrera (1971b: 10) proporciona un análisis que resulta útil para comprender el proceso de producción de Osorio, ya que: “cubre un lapso de cincuenta años, desde 1917 hasta la fecha de su muerte en 1966, y que incluye un total de cuarenta piezas.” El investigador propone que el trabajo dramático de Osorio se puede segmentar en cuatro paradigmas, primero las comedias de sátira política que exploran el conflicto entre los conservadores y liberales, y que: “interpretan humorísticamente la desorganización de la vida administrativa de la nación en su proceso democrático” (38), como bien ocurre en *El doctor Manzanillo* y *Manzanillo en el poder*, dos de sus obras más importantes. En las dos obras, según González Cajiao (1986: 249), la política en Colombia: “no es la lucha por el bienestar colectivo de la nación, sino es una lucha por el triunfo de los pocos oportunistas que pertenecen al partido que, con amañío, gana las elecciones.”

Para Barrera también hay otro conjunto de piezas dramáticas en la producción de Osorio que cabe en este paradigma, las obras que tratan la violencia colombiana, situación manifiesta desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948. Entre

---

<sup>28</sup> Con la publicación de esta comedia en tres actos, Osorio inicia una nueva revista, *El Teatro*, en la que divulga las obras que subían a la escena de los teatros bogotanos, la mayor parte de las veces, iba inserta en la portada la foto de la protagonista, del intérprete o director, según fuera el caso. La frecuencia era mensual y el primer número apareció en julio de 1943.

<sup>29</sup> Osorio (1951: 53), se refiere a la Compañía Bogotana de Comedias. Además así también aparece en las dos revistas de teatro que dirigió.

las piezas que expresan el tema se encuentran *Nube de abril*, *Toque de queda*, *Pájaros grises* y otras. En palabras de Reyes Posada (1996: 57): “sus obras más logradas se conciben y estrenan en el período que va de la segunda Guerra Mundial (1941-1945), a la época de la llamada ‘violencia en Colombia’ (1948-1954). Sin embargo, su teatro no es testimonial ni historiográfico.” Aunque las obras tratan el fenómeno de la violencia y surgen a partir de hechos verídicos o fundamentales en la historia de Colombia, no se consideran históricas porque las circunstancias reales se convierten en telones de fondo que enmarcan otras acciones. Pero desde mi punto de vista, la idea de un teatro histórico es discutible en tanto que se puede argumentar de muchas maneras.

El segundo paradigma que propone Barrera (1971b: 72) son las comedias de costumbres y crítica social como *Nudo ciego* o *El zar de precios*, entre otras, en las que se recrean y: “critican las costumbres y las interacciones sociales de la sociedad colombiana.” Aquí salta a la vista que Osorio, el autor acusado de costumbrista, intentó proponer una perspectiva distanciada o crítica al respecto. El tercero, son las comedias de asuntos psicológicos, algunas de estas obras son *Préstame tu marido*, *Los creadores* (obra que escribió en francés), o *El loco de moda*. Según Barrera (1971b: 89):

en ellas se revela el cambio que Osorio experimentó en cuanto a su actitud de autor dramático. Estas son obras ya influenciadas por las corrientes de vanguardia que aparecieron en París durante los primeros años de la primera post-guerra. Todas estas piezas forman lo que podría ser llamado como el teatro surrealista de Osorio. Algunas son melodramas, otras son altas comedias y no falta una que otra farsa. Pero siempre es el amor el tema principal que rige la acción en las tablas.

En el último párrafo de la cita es pues notable que aquella transformación que prometía *Lo irremediable*, la de transgredir la temática amorosa, seguía siendo un asunto de interés tanto para los espectadores como para el autor en cuestión, por lo que la indudable transformación no se había llevado a cabo del todo. El cuarto y último tipo en la producción dramática de Osorio, son las piezas que Barrera determina de “fondo histórico” como *Aspasia*, *cortesana de Mileto* y *La ruta inmortal: de Belén al calvario*. Todas su piezas, exceptuando dos o tres, están escritas en prosa.

Ahora, situándonos en hechos de otro carácter, es decir, haciendo un paréntesis sobre el desarrollo del teatro colombiano, debo explicar que Jorge Eliécer

Gaitán era la esperanza de transformación social para los sectores populares y su asesinato enmarcó un período denominado, como ya se ha dicho, *La violencia*, pues a partir de entonces se evidenció la guerra entre conservadores y liberales, cuyas reminiscencias se viven en la actualidad. Como la división entre partidos había sido heredada desde el siglo XIX, cuando Gaitán pereció, los ánimos, sentimientos, pasiones, que ya estaban sugestionados se tensaron. Por otro lado, como el caudillo fue asesinado a las afueras del Teatro Municipal, el mismo lugar donde Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio exponían sus obras, los investigadores aquí cotejados piensan que las personas que acudían a los viernes culturales para discutir de política, eran las mismas que asistían a las representaciones teatrales de Osorio. Unos años más adelante, en 1952, según Duque y Prada (2004: 21), el Teatro Municipal fue demolido quizá como estrategia para impedir, más que la idealización del caudillo, que de todas maneras ocurrió, que el edificio se convirtiera en monumento oficial. Es así como la ciudad se quedó sin el que había sido el segundo espacio teatral más importante y entonces, podría ser que compañías como la del Renacimiento de Antonio Álvarez, al perder el escenario, desaparecieran.

Por el contrario, Luis Enrique Osorio construyó un edificio teatral en el sector de Chapinero en el año 1953 al que llamó Teatro de la Comedia. Y así pudo diferenciarse radicalmente de las compañías itinerantes de teatro español, no solo por su interés en el fomento de la dramaturgia colombiana, por dignificarla podríamos decir, sino porque en vez de entablar una relación ambulante con los espectadores, siendo la compañía la que busca su público, fijó un espacio donde los espectadores acudieron en busca del teatro, asunto que le permitió consolidar un repertorio y convertirse en establecimiento demandado.

El espacio le suministró suficiente independencia para realizar el teatro de su antojo, aunque lo de la “independencia” mejor entre comillas porque no se desligó, fue incapaz, del gusto y la aprobación del público que ¡finalmente! lo había validado. Puede decirse que el teatro de Osorio fue “independiente” en términos administrativos y de carácter nacional, un elemento importante en una época en que la cultura colombiana no era valorada por sus propios espectadores. Por eso a Osorio se le acusa de complaciente con el público porque cuando encontró un estilo funcional que le asegurase la fidelidad de los espectadores, lo prolongó en el tiempo. En todo caso podemos suponer que después de buscar espectadores por medio mundo quisiera preservarlos haciendo todo tipo de concesiones.

Esta etapa de madurez y carente de riesgos es la que recibirá las críticas de los representantes del *nuevo teatro* colombiano. Desde la perspectiva de Carlos José Reyes, en la entrevista que le realizó Piedrahíta Naranjo (1996: 15), esa relación de dependencia con sus espectadores hizo que su idea de un teatro popular se desdibujara. Mientras que para Piedrahíta el teatro de Osorio fue: “eminentemente un teatro de corte populista, y con un marcado acento moralizante” (1996: 18). Pero a pesar de lo que pueda ser criticado o discutido, el impacto de su teatro puede medirse en el éxito de la taquilla pues los asistentes se congraciaron con lo representado, aunque su fracaso se puede acusar en que hoy casi nadie lo refiere.

A pesar de que podamos encontrar algunas convergencias, sobre todo biográficas, entre Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, lo cierto es que hay diferencias, por ejemplo González Cajiao nos proporciona un comentario sobre *Nudo ciego*, obra de Luis Enrique Osorio en relación a *Almas de ahora* de Antonio Álvarez Lleras, que son piezas que tratan asuntos similares, sin embargo:

¿qué diferencia de intención muestran estos dos autores colombianos que en ambas obras plantean la modernización de las costumbres! Un tema que a Álvarez Lleras parece inspirar no menos que terror y que constituye para él una tragedia, es para Osorio ocasión de risa (González, 1986: 246).

Jorge Plata (1992: 282) también destaca la distancia entre uno y otro cuando afirma que: “Mientras Osorio trataba de «sintonizarse» con el público y reflejar su época, Álvarez Lleras adoptó una posición de rechazo contra los cambios en la dramaturgia –ya fuera la de Los Nuevos o la personificada en Osorio– y en las costumbres sociales.” Entre otras cosas, Luis Enrique Osorio alcanzó a participar en un festival nacional de teatro con su Compañía Bogotana, aunque: “esta Compañía cambió brevemente su nombre, según entendemos, por el de grupo Chiminigagua,<sup>30</sup> en 1959, a raíz de los Festivales Nacionales, que prácticamente le dieron el espaldarazo oficial a los teatros experimentales, lo que demuestra la gran flexibilidad y adaptabilidad de Osorio a épocas cambiantes” (González, 1986: 238).

La Compañía Bogotana de Comedias desapareció en el cincuenta y nueve según González Cajiao (1988b: 717). Y como se verá más adelante, la idea del festival y su realización fue epicentro de transformaciones importantes para la historia de nuestro teatro. En conclusión, el teatro de Osorio y de Álvarez Lleras se encuentra

---

<sup>30</sup> Chiminigagua es un Dios Chibcha, el gran sol creador del mundo.



en un punto de intersección entre el teatro del siglo XIX y el teatro del siglo XX, entre el Romanticismo y la modernidad, entre costumbrismo y sentimentalismo, y el movimiento del *nuevo teatro*, un teatro rotundamente político y social.

## **I. 5. Segunda mitad del siglo XX: el fulgor**

Luego de que el partido liberal recuperara el poder en 1930 y de gobernar durante dieciséis años en que promovió una serie de reformas económicas, sociales y culturales más acordes a las necesidades de modernización del país, que le dieron una fisonomía propia al nuevo régimen, conocida como república liberal, no estuvo ajeno a contrasentidos como las fisuras que surgieron en el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo, que finalmente llevaron a la división del partido en dos tendencias que permitieron, en los siguientes años, el ascenso al poder del partido opuesto. Es así como Luis Mariano Ospina Pérez gobernó el país de 1946 a 1950, durante su gobierno ocurrió el asesinato de Gaitán, pero también en su mandato: “el sector petrolero recibió estímulos para nuevas exploraciones y explotaciones, se inauguró el oleoducto entre Barranca y Puerto Berrío, y se expidió la Ley 165 de 1948 sobre la construcción de ECOPETROL” (Arizmendi Posada, 1989: 250). Asimismo se construyeron hidroeléctricas, carreteras y empresas de comunicaciones, el Instituto del Seguro Social, la Caja Agraria, entre otros, y la presencia de los movimientos obreros y sindicales del Valle del Cauca y Barrancabermeja se hicieron patentes.

Con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán las masas populares liberales se organizaron contra el partido conservador y conformaron grupos guerrilleros para resistir los abusos de los conservadores que se arrogaron el deber de “ajusticiar” a los que pensaban diferente, estos justicieros de la muerte se conocieron como los “Pájaros”. Una de esas guerrillas liberales fue comandada por Guadalupe Salcedo Unda, personaje histórico que nos interesa porque será protagonista de la que puede considerarse la obra mítica del Teatro La Candelaria, pieza dramática que aplica magistralmente la teoría del teatro épico adaptada a la realidad nacional y que se constituye como dignísima representante del proceso de Creación Colectiva. Fue estrenada en los primeros años del setenta, y hablaremos sobre ella a su debido tiempo.

A propósito de Gaitán, el día de su asesinato el país entero se paralizó y hubo asaltos, protestas, las masas tomaron las calles, se incendiaron edificios y se saquearon almacenes y las fuerzas armadas intervinieron para recuperar el control. Como si de un relato cinematográfico se tratara, Santiago García explica que ese día: “los soldados de aquí andaban con cascos alemanes y la ciudad estaba desolada, parecía como una ciudad bombardeada en Alemania.” Fue un día gris que se conoce como “El Bogotazo” (Duque y Prada, 2004: 65).

Sin Gaitán los liberales, a dos años de las nuevas elecciones presidenciales, no tenían candidato que representara al partido. Y en el tiempo que quedaba al gobierno de Ospina, intentó unificar al país. Para evitar riñas entre los bandos azules y rojos cooperó con los liberales, sus opositores, con tal de mantener la armonía. Pero unos y otros encontraban más motivos para enfrentarse, no solo la clase dirigente, sino las personas del común. La situación era tan grave que el presidente: “clausuró el Congreso en noviembre de 1949 por considerar que en sus asientos se ponía en juego la estabilidad del Estado” (Arizmendi Posada, 1989: 251). Cuando llegaron las elecciones las ganó el partido conservador representado por Laureano Gómez porque era el único candidato a la presidencia de la República. La sociedad colombiana continuaba dividida y las diferencias se llevarían hasta la intolerancia. En la Colombia rural conservadores y liberales empezaron a asesinarse y el miedo procuró más éxodo hacia las ciudades.

No obstante, Laureano Gómez gobernó de 1950 a 1951 porque tuvo problemas de salud, al no encontrarse en pleno uso de sus facultades para asumir la compleja situación de conspiración y odio que aquejaba a la nación, designó a Roberto Urdaneta Arbeláez presidente provisional, y este se desenvolvió como tal de 1951 a 1953, año en que Laureano Gómez ya recuperado reclamó volver al poder. Para ese entonces los militares, cuyo representante era el general Rojas Pinilla, habían confabulado para que Gómez no pudiera desempeñarse como gobernante, aunque esto implicara convencer a Urdaneta de quedarse en el poder, propuesta que Roberto Urdaneta rechazó.

Como la situación social se ponía cada vez más delicada el ejército decidió intervenir y finalmente en 1953 ocurrió el golpe de estado que hizo del militar Gustavo Rojas Pinilla presidente de Colombia hasta 1957. Su gobierno, que no pertenecía a ninguno de los tradicionales partidos políticos, se llevó a cabo desde la lógica de la dictadura y con el objetivo de establecer la paz colombiana. Rojas Pinilla,

según Ignacio Arizmendi (1989: 257), dijo en su primer discurso como presidente: “No más sangre, no más depredaciones a nombre de ningún partido político. No más rencillas entre los hijos de la misma Colombia inmortal.” Y su gobierno, efectivamente, catalizó la confrontación entre azules y rojos.

### **I. 5. 1. Las ideas de la formación y la profesionalización se materializan**

En la década del cuarenta muchos actores y actrices mantenían la tradición de la declamación de los textos con el tono sentimental característico de los románticos, tendencia que se extendió por el mundo y podríamos entender como la forma dominante del siglo XIX.

En el contexto colombiano también sobrevivía este tipo de actuación, es decir, el mismo paradigma que Stanislavski había criticado en su Rusia natal y que lo llevó a la investigación y configuración de una técnica actoral naturalista, con tal de encontrar una alternativa que permitiera a los actores alejarse de la rigidez, la exageración y el sentimentalismo. Por reflexiones similares y además de la necesidad de conformar un “actor nacional”, la idea de la formación del intérprete empezó a rondar la cabeza no sólo de Luis Enrique Osorio, sino de contemporáneos suyos como Víctor Mallarino (1912-1967), quien dirigió la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) durante trece años, y de Bernardo Romero Lozano,<sup>31</sup> que promovió una nueva idea constituyendo el Teatro Experimental de la Universidad Nacional en 1954 (Duque y Prada, 2004: 22). Por lo que parece, fue quien introdujo el cimiento del teatro universitario (González Cajiao, 1986: 262). No obstante, en una reciente investigación se expone que la fecha de la aparición de la idea fue anterior:

El primer grupo experimental del que se tenga noticia en el país se fundó en 1945 en la Universidad Nacional de Colombia. Su creador y director fue Bernardo Romero Lozano. Sin embargo, un poco antes, en 1943, Romero Lozano junto con otros artistas e intelectuales, entre quienes se destacan Rafael Guizado, Gerardo Valencia y Hernando Vega Escobar, habían iniciado un movimiento que fue calificado por algunos como experimental (Aldana y Meneses, 2012: 45).

---

<sup>31</sup> Oriundo de Buga, en el Valle del Cauca, nació en 1909, según Aldana y Meneses. Muere en Bogotá en 1971.

Bernardo Romero Lozano durante los decenios del cuarenta y cincuenta estuvo promoviendo las obras de Ionesco, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen y algunos clásicos de la Grecia del siglo V en la Radio Difusora Nacional. Además, manifestó la urgencia de consolidar una escuela de formación dramática. Según González (1986: 263), Bernardo Romero Lozano dijo: “El Teatro Colón debería ser el eje central para la creación de un verdadero teatro nacional. Dotándolo [...] de Escuela de Arte Dramático.” Cuatro años después de hacer la observación, la idea de una escuela se materializó y comenzó la historia de la ENAD. No necesariamente porque Romero Lozano hubiese dicho lo dicho, sino porque era evidente tanto para las instituciones del Estado como para los interesados en el teatro que había que empezar a resolver las carencias.

El Ministerio de Educación fundó la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1950. Pero un año después el proyecto empezó a materializarse, con el diseño de su primer plan de estudios y el reglamento. Se había detectado que no había crecimiento en el teatro nacional, ya que las compañías extranjeras lideraban la producción. En la resolución del Ministerio # 0668 de marzo 26 de 1950 se menciona que: “para la plenitud de las finalidades educativas y culturales del Teatro Colón, se hace indispensable la preparación de artistas nacionales que interpreten las obras de autores colombianos y extranjeros.” Así, desde los planteamientos iniciales, la relación entre la dramaturgia extranjera y nacional se manifestó equilibrada. Los españoles Juan Peñalosa Rueda, José María Mena y Enrique de la Hoz fueron, en ese orden, directores de la ENAD entre 1951 y 1953, solo que ninguno consiguió establecerse por períodos superiores al año, por lo que cabe cuestionar el valor de estas participaciones.

Durante los tres primeros años de actividad el principal objetivo fue formar actores para la declamación teatral y el radioteatro, es decir, que se conservaba la idea de que el trabajo del actor solamente consistía en recitar frases y diálogos. Las materias eran: historia del arte, del vestuario, maquillaje, dicción, fonética, dirección escénica, declamación, historia del teatro español e historia del teatro universal. Un plan de estudios que evidencia que no existía, o que no se reconocía, una producción dramática nacional o latinoamericana, y que la cultura española seguía siendo la referencia principal, incluso antes de que Rojas Pinilla se estableciera en el poder con el golpe de estado en 1953. Quienes obtuvieran méritos pedagógicos recibirían una

beca para continuar sus estudios en el país ibérico.<sup>32</sup> Otro precepto pactado desde la génesis de la Escuela era que sus egresados tendrían asegurado trabajo en la Radiodifusora Nacional.

La situación de discontinuidad que afectó a la ENAD en sus primeros años, cambió cuando llegó a la directiva el colombiano Víctor Mallarino, quien modificó el plan de estudios y promovió el teatro moderno o de vanguardia, además de encuentros entre los intelectuales de la época, las grandes compañías extranjeras que estaban de gira por el país y los alumnos. En el repertorio de los estudiantes se encontraban obras de Anton Chejov, Luigi Pirandello, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Juan Zorilla, Lope de Vega, Daniel Samper Ortega, María Clara Machado, estos últimos dramaturgos colombianos, e incluso se realizaban también colaboraciones escénicas entre las compañías y los aprendices. En cierta manera, su enfoque renovó los preceptos iniciales. No obstante, según Arcila (1983: 26) en la escuela: “vegetaba penosamente un teatro arraigado en la tradición señorial del país aldeano que desde 1930 pugnaba por superar.” Esto debido al horizonte trazado por Víctor Mallarino. La etapa de Mallarino como director de la Escuela se desarrolló entre 1954 y 1967.

Por la década del cincuenta afloraron otras instituciones para la preparación y formación de artistas dramáticos, también se fundó la Escuela de Teatro del Distrito en el año 1954,<sup>33</sup> comandada por Fausto Cabrera, actor español que se radicó en Medellín con la Compañía de Alta Comedia Elvira Travesti-Fausto Cabrera, y quien terminó en Bogotá para ejercer la dirección de tal institución. En alusión a esto, Aldana y Meneses (2012: 63- 64) exponen que:

Esta escuela también se conoce como Teatro Experimental del Distrito pues funcionaba más alrededor de montajes a través de los cuales se daba el proceso de formación. El alcalde había nombrado como director a Jorge Eliécer Ruíz pero quien terminó haciendo los primeros ensayos teatrales fue Fausto Cabrera, ensayos realizados con “aficionados” a las tablas. En ese entonces fue muy bien vista la labor experimental pues, para algunos, en este ámbito habían surgido los renovadores del teatro en Chile (Teatro Experimental de la Universidad de Chile) y Argentina, salvo que una década atrás.

---

<sup>32</sup> Para más información sobre el primer plan de estudios de la ENAD remitirse a: *Teatro Colón, Escuela de Arte Dramático*, Bogotá, Ministerio de Educación, 1951 – 1952.

<sup>33</sup> Fueron encontradas dos versiones sobre la fecha en que se fundó la escuela del Distrito: 1954 y 1956. Véase González (1986: 280), Piedrahíta (1996: 13), y Duque y Prada (2004: 22).

Cabrera participó con el grupo formado en la Radiodifusora Nacional, en los primeros días de la historia de la televisión colombiana, junto a Bernardo Romero Lozano.

En Medellín, Héctor Correa Leal creó la Escuela de Teatro Antioqueño en el año 1957 (González, 1986: 294). Y en la ciudad de Cali desde 1947 empezó a funcionar el Instituto Municipal de Cultura Popular donde Octavio Marulanda, director y dramaturgo, ponía en escena piezas teatrales. Sin embargo, hasta 1953 el Instituto fundó la Escuela. (Piedrahíta, 1996: 28)

En 1955<sup>34</sup> se estableció otra institución en la misma ciudad, la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes de Cali, cuya dirección fue responsabilidad de otro español, el sevillano Cayetano Luca de Tena (1917-1997), quien se retiró precipitadamente.<sup>35</sup> El motivo de la dimisión dejemos que lo relate Enrique Buenaventura:

Este director español se había encontrado, casi inmediatamente, con un problema muy grave: él no era formador de actores, sino director de actores hechos dentro de un teatro tradicional. Honestamente se dio cuenta de que no le era posible realizar la tarea, y renunció sugiriendo mi nombre (Piedrahíta, 1996: 29).

Blanca López Baltés (2011: 497) explica en sus tesis doctoral que: “Conocer los orígenes y causas de este proyecto de Luca de Tena, así como la labor que llevó a cabo durante los meses que estuvo en Colombia, resulta complejo por las escasas fuentes.” En los materiales consultados en esta investigación, Cayetano Luca de Tena es tópicamente mencionado en tanto fue el primer director de una escuela que en años posteriores alcanzaría el reconocimiento internacional. En ese sentido, el valor del trabajo que Cayetano Luca de Tena desempeñó en Colombia, así como el de los tres primeros directores de la ENAD, sigue siendo objeto de investigación.

La cuestión fue que Enrique Buenaventura asumiendo las obligaciones del director, conformó un grupo de teatro experimental con los primeros estudiantes egresados que adoptó el nombre de Teatro Escuela de Cali, más conocido como TEC.

---

<sup>34</sup> Otra vez hay confusión en las fechas. González (1986: 280), propone el año 1955. Piedrahíta (1996: 29), señala la fundación en 1954. Y finalmente en Duque y Prada (2004: 22), se expone 1955.

<sup>35</sup> Para un perfil biográfico sobre este director de escena véase López Baltés (2011: 175-176). Allí nos enteramos de que Cayetano Luca de Tena iba a convertirse en médico hasta que la guerra civil se interpuso, y que después de su paso por la cárcel se dedicó al teatro, hasta convertirse en un referente importante del teatro español. No obstante, a partir de 1952 atravesó un período poco prolífico, durante el cual se planteó viajar hacia América.

Sin embargo, como señaló González Cajiao, lo de configurar un colectivo de teatro con los estudiantes no ocurrió en la Escuela Nacional de Arte Dramático porque sus titulados eran reclutados por la radio y por la televisión, que en tanto industria cultural estaba creciendo rápidamente. De hecho, Víctor Mallarino y sus estudiantes, Bernardo Romero Lozano y sus colaboradores, y los actores que formó Luis Enrique Osorio, fueron los primeros en trabajar en la televisión nacional, incluso antes de la llegada del maestro japonés Seki Sano.

A mediados del siglo XX había un gran número de extranjeros en Colombia, entre los que primaban los españoles. Como se habrá podido notar, algunos se quedaban en el país durante cortas estancias, mientras otros se arraigaron. En general estas interacciones dinamizaron en mayor o menor medida el desarrollo del teatro, ese fue el caso de Cayetano Luca de Tena y Fausto Cabrera, pero también de otros extranjeros que enriquecieron, o no, pues todavía hay una gran incertidumbre en torno a ellos, el movimiento teatral, y que merecen un estudio aparte.

Por casos paradigmáticos mencionaré a la brasilera Dina Moscovici, el uruguayo Aristides Meneghetti, o, según Santiago García: “Marcos Tibrocher<sup>36</sup> que [...] traía todo el cuento del nuevo teatro de Estados Unidos, y un europeo Sergio Bischler<sup>37</sup> que traía toda la corriente de Ionesco, y del teatro del absurdo” (Piedrahíta, 1996: 25). Todos ellos vinculados a las etapas iniciales de las escuelas que germinaron en la década del cincuenta, pero también al teatro universitario y al teatro experimental.

Respecto a las técnicas de la actuación, tengamos en cuenta que, ya se ha dicho, durante el siglo XIX hay reconocidas dos maneras de actuar, aunque una fue la dominante, según Lamus (1998: 183):

Una declamatoria y otra natural o “realista”. La declamación altisonante, fue utilizada inclusive hasta los años cincuenta, especialmente para la presentación de tragedias. De allí en adelante ese tono fue calificado de “horrible” y considerado como exponente de la vieja escuela. [...] Para una tragedia, el actor debía estar casi inmóvil, con una economía de movimientos tal, que sólo en los momentos necesarios la gesticulación debía mostrar la fuerza del sentimiento que expresaba. El actor prolongaba la tensión del gesto hasta convertirse en una escultura. [...] el artista debía empezar en voz baja, sin violencia, de manera que llegase al final de la obra

---

<sup>36</sup> Marcos Tibrocher o Marcos Tychbrojcher, en realidad era un colombiano de origen alemán.

<sup>37</sup> Sergio Bischler o Sergio Bishler, de origen francés.

sin fatiga, pues la expresión (voz y movimiento) debía ir en aumento, como en un *crescendo*, hasta el desenlace.

En contraposición a la recitación de los actores estaba la técnica “realista” que partía del principio de la imitación de la naturaleza, por lo que las poses de la técnica declamatoria con el tiempo resultaban forzadas o antinaturales. No obstante, esta tendencia estuvo en tensión con la pomposa y solemne, de hecho, esta última predominaría porque el público colombiano tenía preferencia por la ópera y el teatro de las compañías extranjeras. Tales procedimientos valían para el teatro que se hacía en los Coliseos y edificios teatrales.

Según la versión oficial, la hegemónica en los términos de Raymond Williams, cuando llegó el sistema de Stanislavski encarnado en Seki Sano, el director japonés que conocía los principios y herramientas de trabajo que permitirían a los actores distanciarse de las actitudes melodramáticas y excesivas, en cuanto exageradas, procedentes del teatro romántico, se implantó, especialmente en Bogotá, un trabajo más orgánico. Las teorías del realismo sistematizadas y aplicadas a la actuación tuvieron enorme impacto en las nuevas generaciones. Como era de esperar, la vieja técnica y la nueva alcanzaron a convivir durante cierto tiempo, hasta que la actuación de afectación y cursilería disminuyó sin llegar a desaparecer del todo.

Seki Sano, uno de los discípulos de Stanislavski, aterrizó en la sabana de Bogotá, a 2600 metros de altura sobre el nivel del mar, en el año 1955. Había sido invitado por el presidente de la nación colombiana, el general Rojas Pinilla para formar actores de televisión, medio masivo de comunicación que se introdujo al país desde 1954 y que no se aprovechaba en todas sus posibilidades, en parte porque los actores y actrices experimentados lo eran pero en el teatro literario o de radio mencionado más arriba.

Seki Sano entabló una relación de colaboración con Fausto Cabrera y realizó los cursos de formación para actores. Respecto a la duración de su visita encontré dos versiones opuestas. Según Emiko Yoshikawa (1988: 99), estuvo tres meses, pero en la versión de Santiago García (1992: 19), estuvo un año. Suponiendo que la permanencia de Sano fuera de doce meses es probable que no hiciera tantas cosas por el teatro colombiano como bien hizo en México donde su aporte intelectual fue, podría decirse, vertebral, debido a que allí se radicó durante más de un decenio. En lo que sí coinciden los dos relatos es que de Colombia lo expulsaron por su ideología comunista.



El gobierno nunca aclaró el cambio de opinión, pero ni falta hizo. Por obvias razones un personaje que se había marchado de Japón huyendo de la represión y que trabajó en la Asociación Internacional de Teatro Revolucionario cuando estuvo en Alemania, y que viajó a Rusia a formarse con Stanislavski, Vajtangov y Meyerhold, no convenía al régimen militar de Rojas Pinilla.

Hubo otras contradicciones en ese gobierno, como por ejemplo, que las mujeres colombianas pudieran votar. De hecho, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla tiene muchos matices y como algunos han reconocido, a pesar de todo, pacificó al país, incluso estuvo a punto de repetir el cargo presidencial durante la década del setenta democráticamente.

Antes de los años cincuenta la formación para la gente de teatro fue descuidada, tanto por el Estado como por la iniciativa privada. Hubo algunos intentos durante el siglo XIX y otros un poco después, como hemos mencionado en otro apartado, pero sin óptimos resultados quizá porque la noción del director no tenía la importancia que ganaría con Stanislavski y la difusión de su discurso que propone al director cumplir una función pedagógica. Pero, ¿en qué sentido?

Hay un tipo de director que compone la puesta en escena de una obra y le dice al actor lo que debe hacer, y otro que asume la incertidumbre como punto de partida, este tipo de director más bien trabaja por la construcción de herramientas o principios. Si bien parece que no hay diferencia, la frontera es difusa, también es fundamental. Un director formador tiene conciencia del trabajo como proceso, mientras que el otro tipo de director se lanza directamente por los resultados. Hoy muchos directores van directo al resultado debido a la convivencia de la lógica empresarial o industrial con la artística.

Durante el siglo XX se configuraron muchas teorías de la actuación y de la puesta en escena, como nunca antes, y por supuesto Colombia no fue indiferente a estas transformaciones, pues los comprometidos con el arte dramático han estado interesados en asimilar y difundir las buenas ideas. Y, a estas alturas, es claro que en el teatro conviven ideas que pertenecen a concepciones de otros tiempos, en interacción con las que surgen promovidas por las necesidades y experiencias del contexto y el tiempo presente. Tal “anacronismo” propicia un diálogo y unas contradicciones que lo dinamizan.

Finalmente, un gran aporte de las escuelas de teatro fue la de admitir el trabajo del actor como un proceso y la de verlo como alguien que debía y podía dominar una

materia, quizá de las más complejas, porque su materia y objeto de estudio es él mismo.

Otra de las ideas que alimentarían al teatro colombiano en la segunda mitad del siglo XX, y que se vincula con la idea de la educación, fue la de hacer un teatro de calidad, de expertos, profesional, pues los actores se estaban preparando, adquiriendo experiencia y herramientas especializadas para su oficio, por lo que el teatro comenzó un proceso de depuración. También se dio la disyuntiva, tenue aún, entre los actores de televisión y radio y los que se querían dedicar en exclusiva a la puesta en escena.

Muchas veces los actores y directores del teatro experimental trabajaron en la televisión y por ese medio se alcanzó a difundir el drama moderno. Eran otros tiempos y la “caja mágica” o la producción de programas implicaba gran responsabilidad. Se hacía mucho teleteatro por lo que en esos primeros años personas formadas, intelectualmente hablando, se vincularon al medio y lo hicieron crecer. Paradójicamente, estas mismas personas, años después, desaparecían en el olvido. Es más, en principio, tanto la radio como la televisión habían sido implantadas en el país para cumplir una función: “elevar el nivel cultural de la población” (Arcila, 1983: 24). En definitiva no era la misma televisión de hoy que más bien parece empobrecernos. No obstante, ese empeño que se ponía al desarrollo del actor era menor en relación al desarrollo del director y el dramaturgo, y ni que decir sobre la crítica, la teoría o la investigación.

En general, Colombia es un país con una tendencia hacia la espectacularidad y la fiesta. Puede ser que la situación de pobreza y desigualdad, pero sobre todo la historia de violencia sea una de las razones para motivar los hábitos festivos como una manera de celebrar que, a pesar de todo, la vida continúa.

Quizá la teoría bajtiniana sobre la función del carnaval en la Edad Media y el Renacimiento sea una excelente analogía desde una perspectiva filológica. Espacios sociales como el carnaval o la fiesta pública, en ese contexto, cumplían una función específica: que los subyugados pudieran transgredir el orden establecido durante las carnestolendas, lo que les permitía descontrolarse, desinhibirse, invertir los roles socialmente establecidos, y experimentar la libertad, la absoluta democracia, solo que, una vez terminada la celebración, todos volvían a ocupar los roles fijos, con todas sus consecuencias y límites.

En el contexto colombiano se vive entre violencia y pobreza, y las festividades son los “interludios” en que las poblaciones celebran, entre sonrisas y borrachera, que

aún hay vida, quizá evadiendo o descansando de la perturbadora realidad social, como si por un instante fuera otra. Hábitos festivos que se alcanzan a percibir en tres fenómenos que siguen siendo actuales: uno, que Colombia es el país de los reinados de belleza, dos, de los aficionados al fútbol y, tres, de los festivales.

En 1958, algunos alumnos de Seki Sano como Santiago García o Fausto Cabrera fundaron “El Búho”. Carlos José Reyes Posada, al que se ha citado a lo largo de este estudio, también haría parte de este proyecto. La configuración de este grupo, por ese entonces se empezó a hablar de grupo y no de compañía, se dio después de que despidieran a Cabrera de la Escuela Distrital (no encontré datos sobre la causa del despido), así que además de definirse como un teatro experimental también era un teatro independiente.

Sus espectáculos se basaban en dramas de autores como Eugene O’Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Adamov, Antón Chejov, Elliot, Ionesco, Adamov y Federico García Lorca, obras y dramaturgos que estaban en consonancia con el repertorio de los estudiantes de la ENAD y con las emisiones radioteatrales de Bernardo Romero Lozano y sus discípulos y colaboradores,<sup>38</sup> todos difundiendo y reconociendo el teatro moderno y de vanguardia mundial. No obstante, en los tres casos fue menor la difusión de obras de autores nacionales y latinoamericanos. La divulgación del teatro moderno y vanguardista manifestó un relevo generacional, y además surgió una población de espectadores muy diferente a los que acudían al teatro de Luis Enrique Osorio.

El auge del teatro experimental representó (y representa) una concepción alternativa respecto al sentido del teatro, sobre todo trasciende la connotación

---

<sup>38</sup> Aunque el tema del radioteatro no ha sido abordado sistemáticamente, lo que haremos en otro estudio y momento, es importante señalar que dentro del espacio teatral dominical de la Radiodifusora Nacional, alternaron mensualmente cuatro grupos dirigidos por Bernardo Romero Lozano, Gonzalo Vera Quintana, Fausto Cabrera y entre otros, por Enrique Pontón, que simultáneamente recurría a los mismos radio actores y libretistas. Incluso en las distintas presentaciones cambiaban sus roles. Así en el grupo formado por Romero Lozano (grupo que también recibió los destellos de la enseñanza de Seki Sano), muchos de sus integrantes se consagraron como actores, siendo el más veterano Carlos Muñoz, otros además como libretistas y en algunas ocasiones como directores. Un caso representativo es el de Vera Quintana que además de actor, libretista y adaptador se desempeñó a la vez como director y musicalizador. O de Fabio Camero, por mencionar otro caso, que también incursionó en la dirección, labor que no fue ajena a Víctor Muñoz Valencia, Miguel Ignacio Vanegas, quienes además fueron libretistas (como lo fue Humberto Martínez). Y curiosamente, algunos de estos radio actores habían recibido su primer entrenamiento en el Teatro Infantil de la radiodifusora, dirigido por Enrique Pulido Téllez, quien los había reclutado en el Colegio de San Bartolomé, donde fue profesor, cuya actividad e impacto está aún por investigarse. Y para finalizar, gran parte del grupo de radio actores se inserta en la televisión donde desempeñan los mismos roles en los teleteatros y demás dramatizados por varias décadas más.

empresarial o comercial, es decir que no se hace desde la lógica del negocio, sino desde la lógica de la investigación, y aunque “El Búho” se disolvió a los pocos años, los más interesados con la causa teatral continuaron indagando sus preocupaciones dramáticas:

Cuando ya se hicieron insalvables las diferencias entre los patrocinadores económicos y los artistas e intelectuales de grupo, este fue acogido por la Universidad Nacional de Colombia, mientras la sala fue cedida a la Universidad de América, cuyo grupo de teatro era dirigido por Dina Moscovici. El grupo mantuvo su nombre hasta 1962, momento en que dejó de existir, lo que dejó la mayoría de sus integrantes vinculados al Teatro Estudio de la Universidad Nacional (Aldana y Meneses, 2012: 72).

### **I. 5. 2. El primer festival**

En el desarrollo de esta investigación se encontraron varias referencias sobre el surgimiento del primer festival de teatro. Una la plantea Reyes (1988b: 316), cuando propone que el Festival Internacional de Teatro de Bogotá fue promovido por la ENAD en 1956 pero bajo la forma de una muestra abierta que exponía los avances de sus alumnos. Al año siguiente produjeron un evento más ambicioso porque invitaron al encuentro a grupos de aficionados, de estudiantes universitarios y del teatro experimental, como el TEC y “El Búho”, y a los colectivos de actores que trabajaban o habían trabajado en las compañías de Enrique Osorio y Emilio Campos. Hasta fueron bienvenidos los grupos de actores extranjeros que vivían en el país (por eso se le dio al encuentro el rotulo de “internacional”), estos participaron en el evento con: “piezas montadas en inglés, francés, italiano o alemán, a la par que las obras de los grupos locales.” Más adelante, en el mismo texto, Reyes destaca que en este marco fue: “*La condena de Luculus*, de Bertolt Brecht, la primera obra del dramaturgo alemán estrenada en Colombia” (Reyes Posada, 1988b: 316). Sin embargo, en el artículo del que extraje las mencionadas referencias, no se menciona cuándo, el evento, cambió su nombre por el de Festival Nacional de Teatro. Tan solo se indica que en 1958 la participación fue más regional, y de allí que resulte obvio el nuevo rotulo.

González Cajiao (1986: 288) proporciona otra versión, dice que la iniciativa no fue de la ENAD pues: “la Escuela del Distrito de Bogotá seguía muy activa; en 1957 había organizado el primer festival de teatro del que haya noticia en el país, en

su sede, aperitivo del que, a finales de ese mismo año, tendría lugar de manera oficial y mucho más ruidosa en el Teatro Colón.”

Según esto, en 1957 se celebraron dos festivales. El problema es que en una publicación posterior, explica González Cajiao, contradiciéndose a sí mismo, que: “la recientemente establecida Escuela Distrital de Teatro de Bogotá organizó un primer Festival de Teatro, que tuvo como sede el Teatro Colón de esta ciudad” (1988a: 364). Además en párrafos posteriores agrega:

Este festival es poco mencionado porque no fueron muchos los grupos allí participantes, es, sin embargo, un valioso antecedente de los muchos más famosos Festivales Nacionales de Teatro que, con el apoyo gubernamental del presidente Alberto Lleras Camargo, empezaron a tener lugar ese mismo año en idéntico escenario [se refiere al Colón] de la capital de la república (364).

Como si se tratara de un caso para estudiar la noción de multiperspectivismo que plantea Maurice Merleau-Ponty, expongo la versión de Gonzalo Arcila (1983: 15-16), más específica en cuanto a las referencias temporales, pues según explica en el año cincuenta y siete, entre:

octubre y noviembre los bogotanos de súbito tenían para su “entretenimiento” teatro abundante: cada noche en el escenario del Teatro Colón, desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche, había representaciones teatrales. Sucedió que en la ciudad se llevaba a cabo el “Festival internacional de Teatro”. De repente, pues, Bogotá que no tenía un teatro permanente, pasaba a ser la sede de un Festival Internacional en el cual participaban los grupos de teatro inglés, alemán y francés que tenían la ciudad por sede. Los grupos nacionales que participaban en el festival se reclamaban experimentales: teatro experimental del distrito, teatro experimental de la Universidad de América, teatro experimental de la Universidad nacional, teatro experimental de la Televisora Nacional, etc. Estos sorprendentes cambios en la vida teatral de la ciudad, ocurridos en el breve lapso de dos meses, eran una especie de montaje. Pero la irrupción brusca en el escenario del Colón de unos grupos que no aparecían en el horizonte era ilustrativa de nuevas condiciones en la vida social. Colombia pasaba por una reanimación de su actividad democrática. En mayo de ese año había caído la dictadura militar [...] Por todas partes afloraban proyectos y actividades que la dictadura había mantenido represados.

Arcila hace una insinuación que deja un mal sabor de boca, al parecer había un interés político detrás del sospechoso apoyo del gobierno, asunto que en todo caso no es nada sorprendente.

Una cuarta versión la proporciona Pablo Azcárate (1978: 438- 439), pero cuando relata el acontecimiento, muy lejos de proponer un punto de vista objetivo, expone:

A la caída de la dictadura sucede la Junta Militar y luego el Frente Nacional. En ese momento se inician los festivales nacionales de teatro, en el año de 1957. Estos festivales son auspiciados por el Ministerio de Educación y manejados por altas personalidades de la burguesía, por intelectuales adictos a ella y demás “tías culturales”, gentes que poco o nada tienen que ver con el teatro. Detrás de este control está, posiblemente, la intención de crear un teatro comercial.

Aunque su prejuicio trasluce la postura marxista que tomaría la práctica teatral durante las décadas del sesenta y setenta, y de la que él es representante, habla del surgimiento de los “festivales nacionales” y no del “festival nacional”, lo que sin duda alimenta el embrollo.

En una versión más actual de los acontecimientos respecto al Festival de teatro del cincuenta y siete dicen Aldana y Meneses (2012: 82), que: “Fue un hecho importante el que este espacio que estaba dedicado exclusivamente a las compañías extranjeras, [...] fuera puesto a disposición de grupos de teatro, la mayoría de ellos colombianos.” Indicándonos que la iniciativa más bien fue promovida por el Ministerio de Educación, y que en la segunda realización del evento, en 1958, después de una evaluación por parte de los organizadores: “se cambió el nombre del Festival pues era claro que no tenía un carácter internacional, así que se llamó solo Festival de Teatro de Bogotá; se buscó mayor inclusión de los grupos departamentales y se cambiaron las fechas de inscripción y presentación de las obras” (88).

El hecho es que hubo un evento importante en el cincuenta y siete, en el que las gentes de teatro se reconocieron y se encontraron. Además se afianzó la idea de impulsar el teatro colombiano, o la producción y elevación de la dramaturgia y la puesta en escena nacional. A mi parecer es anómalo que el gobierno apoyara dos iniciativas tan similares el mismo año, y es probable que los dos festivales, el que refiere Reyes Posada y el que relata González Cajiao, fueran el mismo. Sin embargo, esto es pura especulación y me parece que en otra ocasión valdría la pena aclarar el orden de los sucesos en torno al festival o los festivales del cincuenta y siete, pues también, mientras Aldana y Meneses (88) explican que a partir del año 1958 el Festival Internacional de Teatro de Bogotá se cambió el nombre por Festival de

Teatro de Bogotá, en los otros textos cotejados aparece que el nuevo nombre fue Festival de Teatro Nacional.

En lo que todos están de acuerdo es que ante la indiscutible presencia de simpatizantes y creadores, el gobierno apoyó la realización del primer Festival de Teatro, encuentro que promovería el teatro colombiano y se celebraría anualmente desde 1957 hasta el año 1966.<sup>39</sup> Este Festival proporcionó un escenario en el que el teatro de los colombianos obtuvo un estatus social, pues se visibilizó una nueva generación comprometida con el oficio, que buscaba sus herramientas de expresión y referentes.

En el marco del mencionado evento también se dio a conocer el trabajo dramático de Enrique Buenaventura que fue condecorado en 1958<sup>40</sup> por la elaboración de *A la diestra de Dios padre*,<sup>41</sup> una obra construida con las convenciones de la mojiganga, la estética del carnaval y la cultura popular. Desde los tiempos de la colonia estos residuos estaban conservándose en lugares geográficos y formas diversas, por ejemplo en la tradición oral de la región antioqueña de Colombia. Así pues Tomás Carrasquilla recopiló esa literatura en su obra literaria más importante, *En la diestra de Dios Padre*, texto germen de la obra de teatro que escribió Buenaventura. La pieza dramática fue tan elogiada, tan significativa dentro de ese contexto post-dictadura que los del TEC se volvieron un modelo, incluso quedaron en la mira de la clase dirigente que les reconoció como representantes de la cultura colombiana. Aunque no fue hasta 1962 que se convirtió en teatro oficial al recibir apoyo económico e institucional del Estado. Cuando el TEC fue declarado teatro oficial, el director escénico del grupo era el argentino Pedro Martínez, que había sido invitado a Cali por Buenaventura, junto con la argentina Fanny Mickey. Ella se desenvolvió como actriz y poco a poco adquirió roles administrativos hasta que se convertiría, durante los años ochenta y noventa, en la más importante empresaria teatral que ha visto Colombia durante el siglo XX.

Como en 1961 apareció el Festival de Artes de Cali, la ciudad vallecaucana también se convirtió en cuna del teatro nacional. En estos encuentros los asistentes, tanto espectadores como creadores y funcionarios, empezaron a reconocer que la

---

<sup>39</sup> Para una versión actualizada véase Aldana y Meneses (2012: 106) en particular “Decadencia y fin del Festival”, donde se indica que el festival se extinguió en 1965.

<sup>40</sup> En 1958 se cumplieron los cien años del nacimiento de Tomás Carrasquilla.

<sup>41</sup> *A la diestra de Dios Padre* es una obra que Buenaventura re-escribiría y montaría a lo largo de su vida, por lo que existen diversas versiones, al estilo del *Galileo* de Brecht.

situación en torno al teatro en Colombia estaba presentando notables variaciones, ya que había variedad de obras y concepciones teatrales.

Lo interesante de los repertorios del quinto decenio es que demuestran la apertura hacia las corrientes estéticas del mundo también heterogéneas. Por fin los límites impuestos por la idealización de la cultura española o francesa estaban siendo transgredidos, y se tenía en cuenta la dramaturgia norteamericana, italiana, inglesa, irlandesa, y hasta latinoamericana, la argentina, chilena, brasilera, entre otras.

Las escuelas de teatro, las universidades, la radio, la televisión, los festivales y los primeros teatros experimentales prueban cómo las estéticas de la modernidad y el discurso de las vanguardias fueron apoderándose del teatro colombiano, especialmente las teorías y formas del teatro épico, del absurdo, las ideas de la experimentación y la investigación dramática, escénica y actoral, aunque también había una exploración sobre el teatro clásico que preocupaba más a hombres como Bernardo Romero y Enrique Buenaventura.

Todos estos factores colaboraron en la conformación de alternativas al teatro costumbrista de Luis Enrique Osorio y sus antecesores. En cualquier caso, son elementos que influyen en la situación actual porque estos gérmenes pueden percibirse incluso hoy en la diversidad que tanto mencionan los investigadores de teatro colombiano cuando intentan definir el presente teatral.

Así, para los interesados en el teatro y en la actuación, y es intencional separar el teatro de la actuación pues a partir del siglo XX los actores existen más allá del escenario, es decir, en la televisión y en el cine, aunque también los dramaturgos y los directores, la posibilidad de pulirse técnicamente se concretó en la quinta década porque surgieron las instituciones nacionales para la preparación del actor. No obstante, también emergió y se acentuó la idea de lo experimental, quizá a consecuencia de que, según explica Watson en su *Historia intelectual de la humanidad*, y como también apuntó Bertolt Brecht, se había entrado de lleno en la era científica y el pensamiento científico tuvo repercusiones en el arte.

En el caso del teatro colombiano lo experimental tenía sus propias implicaciones. Primero porque con la llegada de la televisión y la radio las personas que estaban ligadas al territorio de lo escénico y lo dramático debieron asumir y apropiarse de los nuevos lenguajes e inventos, para lo cual descubrieron con sus propios medios, y a veces con ayuda de extranjeros que tenían alguna experiencia previa, cómo hacer una emisión valiéndose de los nuevos artefactos expresivos. En



ese sentido, hubo todo un proceso de experimentación con los equipos y el nuevo lenguaje:

Al enfrentarse a la televisión, las personas que ya hacían teatro y las que empezaron a vincularse en ese momento, se vieron obligadas a entrar en un terreno desconocido que los llevó por caminos abiertos pero sin recorrer, hasta el momento, las posibilidades teatrales. Basta pensar desde el acoplamiento del espacio, luces, cámaras hasta el uso de la tecnología que permitió ampliar las oportunidades de representación en el escenario (Aldana y Meneses, 2012: 57-58).

También se consideraban experimentales los grupos que no tenían un bagaje teatral, y que más bien se estaban configurando en el hacer de una práctica más o menos cotidiana, y que estaban explorando cómo hacer teatro. De ahí que se abriera una brecha, que también podría entenderse como la tensión entre tradición y modernidad, pues las nuevas agrupaciones se rebelaron contra los referentes del teatro que todavía representaban al teatro decimonónico y costumbrista.

Como también se apunta en *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia*, al comienzo fue difícil para los espectadores entender en qué consistía la propuesta de los grupos experimentales porque estaban acostumbrados al teatro de compañías como la de Luis Enrique Osorio o al teatro de Víctor Mallarino, el primero más bien representante de un costumbrismo nacional y el segundo de una tradición española.

Los conjuntos que se dedicaron a difundir las obras del teatro de vanguardia, también eran reconocidos como experimentales. Al respecto, los investigadores Aldana y Meneses (2012: 111) explican:

las personas iban pasando por diversos grupos, sin tener mayor claridad como perspectiva o como intención el querer ingresar o formar uno específicamente experimental, moderno o de vanguardia. Parece como si, en últimas, el calificativo de experimental se empleara usualmente para los grupos que escogían autores de “vanguardia” y entre más extraños, como lo podía ser por ejemplo el teatro del absurdo, más se veían obligados a enfrentarse a las dificultades de comprensión de la obra en su conjunto. Otro elemento que servía a esta clasificación era el abandono de algunos autores españoles, pues el teatro de esta parte del continente europeo se leía como caduco y atrasado.

Para concluir este segmento, una última observación: con el final de la dictadura de Rojas Pinilla en 1957, precisamente un año clave para el teatro, la población juvenil tuvo una mayor disposición hacia experiencias estéticas y sociales diferentes y a la apertura hacia nuevas ideas, así que surgen más grupos de teatro

experimental de manera que el teatro universitario fue intensificado. Una nueva población se interesó en el teatro y el aumento de entusiastas, seguidores y fanáticos, en el buen y mal sentido, desencadenó lo que sucedería en las siguientes décadas.

### **I. 5. 3. Frente Nacional y la Revolución cubana**

Uno de los fines buscados por el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla fue la pacificación de Colombia, lo que en parte logró al pactar, mediante una amnistía, con las guerrillas liberales del llano. Y aunque durante su mandato impulsó importantes estudios sobre el país, como el adelantado en el Ministerio de Trabajo sobre la seguridad social campesina o los de las obras de infraestructura vial y férrea y modernización del aeropuerto de la capital y la avenida 26, o como los de las comunicaciones en general, en su segundo año de mandato cometió algunos excesos que, poco a poco, fueron desdibujando su labor, lo que dio paso a varias críticas de distintos sectores sociales y políticos.

Los opositores fueron reprimidos y acallados por el gobierno, valiéndose en unos casos de la fuerza armada o de la censura que impuso a varios de los periódicos de la oposición, entre ellos los que hoy son los más importantes como *El Colombiano*, *El Tiempo* y *El Espectador*, cuando no decretó el cierre de algunos de ellos. Incluso para manejar la opinión llegó al extremo de publicar un órgano propio de difusión gubernamental.

Uno de los acontecimientos más drásticos y que puso a la opinión en su contra, ocurrió en junio de 1954, cuando en un enfrentamiento con universitarios unos militares asesinaron a un joven estudiante de derecho en la ciudad de Bogotá. Además, según Arizmendi (1989: 264): “ocho meses más tarde [...] en la plaza de Santa María, [...] miembros de las fuerzas gubernistas disparan contra la multitud que se negó a avivar a la familia del militar presidente.” Tales excesos se fueron almacenando en un costal de malestares que circulaba en la población.

Por otro lado, los conservadores y los liberales, por razones discutibles, establecieron una alianza para coartar las pretensiones electorales de Rojas Pinilla con el objetivo de continuar en el poder, acordando que luego de su caída una junta militar lo reemplazaría por un corto lapso, como efectivamente ocurrió. La alianza es conocida como el Frente Nacional, un pacto bipartidista que implicó repartirse el

gobierno durante diez y seis años, en los que dos representantes de cada partido tendrían derecho a gobernar por cuatro años, es decir, que se irían alternando la presidencia hasta 1974. De 1958 a 1962 gobernó Alberto Lleras Camargo del partido liberal, de 1962 a 1966 Guillermo León Valencia de los conservadores, de 1966 a 1970 el liberal Carlos Lleras Restrepo y finalmente de 1970 a 1974 el conservador Misael Pastrana Borrero.

Los años del Frente Nacional coincidieron con el auge del teatro universitario y del movimiento del *nuevo teatro*, además, muchos campesinos seguían emigrando a ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, por lo que la clase obrera incrementó.

Debido a que en 1959 había ocurrido la revolución cubana, los sectores marginales, los menos favorecidos por las clases dirigentes y los estudiantes de las universidades públicas y privadas, encontraban sentido en la idea de las luchas sociales, así como cierta indisposición por las acciones emprendidas por los partidos, que cooperaban en pro de la democracia pero no democráticamente, puesto que la decisión de coalición había sido tomada sin tener en cuenta la opinión popular. Así que el gobierno de turno empezó, nuevamente, a utilizar a los militares como una herramienta de control para catalizar huelgas, o cualquier intento de crítica sobre el rumbo social y económico que estaba tomando el país, además:

En el frente campesino se producen cambios sustanciales, la política de “guerra preventiva” del imperialismo se abre paso con la agresión a Marquetalia, El Pato, El Guayabero y Riochiquito, hacia el año 64. Se busca destruir los núcleos de autodefensa campesina, organizados y dirigidos por los comunistas. La agresión se lleva a cabo y, como respuesta, se crean las FARC. A esta organización suceden otras, con distintas orientaciones políticas, inspiradas en diversas concepciones [...] Este primer movimiento armado consolida una larga tradición de lucha campesina e inscribe en su programa y en su acción la lucha por la liberación nacional y el socialismo, en estrecha unidad con el movimiento obrero (Azcárate, 1978: 440).

Por si fuera poco en los primeros años del sesenta en otros países de América Latina habían ocurrido golpes de estado, por ejemplo el de Perú y Argentina en 1962, y el de Honduras en 1963, lo que perturbaba la tranquilidad de los sectores ya mencionados. Tal suma de factores contribuyeron a la consolidación de un movimiento de oposición ideológica en Colombia representado por jóvenes, obreros y campesinos, que simpatizaron entre sí al detectar su conciencia de clase, o al no compartir las ideas de los gobernantes que estaban atentando según su perspectiva, precisamente, contra sus derechos.

#### **I. 5. 4. Movimiento estudiantil, los grupos experimentales y profesionales**

Los estudiantes universitarios empezaron a cuestionar su responsabilidad con el mundo, la realidad y su sociedad mientras se iban preparando profesionalmente en diversas materias, disciplinas y conocimientos. Estas inquietudes encontraron en “el modo teatral de representar historias” la posibilidad de ser manifestadas, así que entre los estudiantes de las universidades y de los colegios proliferaron grupos de teatro. Eran tantos que se organizaron los primeros festivales de teatro para estudiantes entre 1965 y 1966.

Por otro lado, los integrantes de los grupos experimentales, que compartían las mismas inquietudes con los estudiantes, habían elegido dedicarse al teatro a tiempo completo, por lo que su trabajo de creación y configuración de productos dramáticos tenían un enfoque más especializado y profundo, una mayor sofisticación. De esta tendencia los grupos representativos son el TEC y “El Búho”, y como ya se mencionó, los caleños adquirieron reconocimiento y prestigio en 1958, el mismo año en que la UNESCO envió desde París a Jean Marie Binoche para que trabajara con el TEC, lo que demuestra que este colectivo desarrollaba un trabajo más minucioso y comprometido con el oficio y la praxis teatral, digamos de dimensiones complejas.

Sobre los grupos experimentales que alcanzaron a convivir y/o fundirse con el movimiento del teatro universitario, dice González Cajiao (1988a: 365) que:

el teatro experimental colombiano estuvo desde un principio muy vinculado a las universidades, estudiantes e intelectuales, según está corroborado por el simple hecho de que el primero de ellos tuvo su sede precisamente en la Universidad Nacional de Bogotá, ya en 1950, dirigido por Bernardo Romero Lozano, encargado hasta entonces, de programas teatrales en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Este ejemplo fue más tarde seguido por la Universidad del Valle, en Cali, que constituyó un grupo experimental de teatro bajo la dirección del chileno Jaime Errázuriz<sup>42</sup> en 1955.

No es de sorprender que el teatro experimental se vinculara al campus universitario, ya que es uno de los lugares ideales para sugestionar el intelecto, y aunque la cita data el momento en que comenzaron a visibilizarse los grupos experimentales, estas agrupaciones se mantuvieron a lo largo del tiempo, y no

---

<sup>42</sup> Sin duda alguna podemos sumar este nombre al de los extranjeros que se vincularon al movimiento del teatro colombiano y que pueden ser objetos de estudio en otro momento.

necesariamente con los directores iniciales. Esta tendencia está vigente, aunque en su emergencia sufrió el rechazo de los espectadores porque: “al comienzo su público fue muy reducido: estudiantes o intelectuales, de suerte que el teatro experimental siempre estuvo afectado por un cierto "snobismo" muy patente, y contra el cual se reaccionó más tarde” (González Cajiao, 1988b: 716).

Los grupos que se definían como experimentales aparecieron en el marco universitario desde 1950 a 1969, por lo que las dos vertientes, el teatro experimental y el teatro estudiantil, tenían puntos de contacto. Durante la década del sesenta algunos miembros de los grupos experimentales se vincularon a las universidades para ejercer la dirección artística de grupos estudiantiles, para ese entonces los que hoy reconocemos como maestros del teatro nacional, Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Santiago García y Ricardo Camacho, entre otros, eran mentes inquietas, más o menos inexpertas, unos con más años que otros, pero todos buscaban consolidar un teatro que se comprometiera con el contexto y/o con el teatro como arte.

Por esos años muchos de los participantes en el desarrollo del teatro colombiano viajaron a países extranjeros para estudiar teatro, y uno de los destinos más apetecidos para cultivarse e ilustrarse en la materia fue Praga. Este fue el caso de Santiago García, que se ganó una beca para estudiar teatro en 1960, pero también de Jaime Santos y Jorge Ali Triana. En 1961 García regresó de Checoslovaquia y de Alemania, donde se había empapado del pensamiento épico, pues estuvo en el Berliner Ensemble, y como los demás integrantes de “El Búho” ingresó en la Universidad Nacional.

Santiago García se convirtió en el director del Departamento de Teatro y alternó con sus colegas la dirección del Teatro Estudio de la Universidad Nacional. Allí estrenó varias piezas de teatro moderno, entre ellas *El Jardín de los Cerezos* de Antón Chejov, montada en 1962, y *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht, estrenada en 1963. Ese mismo año Santiago García volvió a ganar una beca para estudiar en el Actor's Studio de New York.

En 1964 se fundó el teatro de la Universidad Jorge Tadeo Lozano con la dirección de Mario Sastre, pero también el teatro estudiantil de la Universidad de los Andes dirigido por Alan Rob, un norteamericano que estuvo de paso en el país. Unos años después Ricardo Camacho se convirtió en director del grupo de teatro de la Universidad los Andes, colectivo que sería el germen del Teatro Libre.

En 1965 Carlos José Reyes estaba dirigiendo a los estudiantes de la Universidad del Externado de Colombia y Enrique de la Hoz dirigía el grupo de la Universidad Javeriana. En 1967 el grupo de teatro de la Universidad Libre estaba dirigido por Víctor Muñoz y en 1968 Luis Alberto García se vinculó a trabajar con el grupo de los estudiantes de la Universidad de América. De manera que el teatro se tomó la universidad.

Los representantes del teatro estudiantil y experimental eran los hijos de la dictadura o la post-dictadura de Rojas Pinilla, una población demográfica joven que había experimentado la violencia bipartidista y la represión, y que, con el pasar de los años la seguiría padeciendo a expensas del Frente Nacional. La afinidad más notable entre unos y otros fue la ideológica y estas consideraciones sociales y políticas de izquierda se sustentaban no solo en el plano nacional contra las acciones y situaciones que el gobierno emprendía para satisfacer sus intereses, sino en el ámbito latinoamericano que también se encontraba dividido: por un lado, con las dictaduras, y por el otro, con el triunfo del comunismo en Cuba. Estas dos estructuras sociales y económicas opuestas, en claro enfrentamiento, resonaron en el teatro. Por tanto, el teatro experimental y el universitario se articularon bajo un clima de experiencias y percepciones específicas, por un espíritu de época.

Para los estudiantes y los grupos experimentales la teoría del teatro épico fue el mecanismo y el discurso que proporcionó la respuesta a esa necesidad de compromiso con el contexto, por eso no se puede valorar el impacto del pensamiento brechtiano en el teatro colombiano sin tener en cuenta las condiciones y cualidades sociales del país, porque la desigualdad económica, la intervención de Estados Unidos en el gobierno,<sup>43</sup> la explotación de los obreros y campesinos, la injusticia con la población sin recursos y la violencia, son los elementos que en ese momento justificaron que las ideas de Bertolt Brecht y la forma del teatro épico adquirieran tanta relevancia. A lo mejor si la situación del país hubiese sido otra no habría tenido la resonancia que tuvo en esta etapa, pero incluso su influencia llega hasta el día de hoy, como será demostrado en otro apartado de esta investigación.

Sin embargo, no todas las agrupaciones estudiantiles contaron con la misma suerte en términos de dirección artística porque, sobre todo, estaban configuradas por autodidactas y aficionados. Así que, como bien propone Eduardo Gómez, este

---

<sup>43</sup> Una situación de equivalencia compartida por varios países latinoamericanos.

movimiento estudiantil realizó un teatro que se identificó con el Brecht ideólogo y que se caracterizó por utilizar el teatro como herramienta política, como arma para la lucha social. Por el contrario, el aspecto estético se descuidó, de manera que muchas obras montadas por los estudiantes reducían la calidad escénica y dramática. Según parece, en el movimiento de teatro estudiantil hubo una separación entre lo que podríamos entender como el aspecto didáctico y el estético.

Otra opinión que viene a confirmar lo manifestado la proporciona otro de sus protagonistas: “en ese momento, la frontera entre el teatro propiamente dicho y el activismo político no era muy clara, como reflejo de la falta de tradición teatral en este país” (Camacho, 2005: 15). Sin embargo, no estoy convencida de que la carencia de tradición hubiera sido el problema, no tan solo porque la acusación es discutible, ya que ni siquiera se propone una definición de la tradición,<sup>44</sup> sino porque había una experiencia política determinante y una inexperiencia notable en lo teatral que incidiría en el proceso de aprendizaje y maduración de las nuevas generaciones.

Antes de este período sobrevino un tipo de teatro que no se promovió, sino que fue desechado. No hubo una relación de referencialidad plena entre la generación de Osorio, Campos y Álvarez Lleras, con la de García, Buenaventura y Reyes, lo que pone en manifiesto el cambio de tono en la estructura de sentimiento.

Debido a que las juventudes colombianas iban abriéndose un espacio de expresión y discusión respecto a la realidad, empezaron los intentos de represión en 1965, año en que se estrenó *Galileo Galilei*<sup>45</sup> de Bertolt Brecht dirigida por Santiago García, quien además interpretó a Galileo. La obra alcanzó a estar en temporada en el Teatro Colón de Bogotá y en el Teatro Municipal de Cali, aunque por pocos días. El montaje tenía unas dimensiones colosales, en el elenco participaban más de treinta personas y recibió colaboración de importantes artistas plásticos, así que la inversión de capitales simbólicos y económicos fue ambiciosa. Algunos actores de este montaje participarían en los grupos estables del teatro colombiano en años posteriores, tal es el caso de Patricia Ariza, Miguel Torres y Eddy Armando.

---

<sup>44</sup> Sobre la noción de tradición véase II. 1.

<sup>45</sup> Duque y Prada (2004: 155), dicen que fue la primera vez que se montó *Galileo Galilei* en América Latina, un dato que tendría que corroborarse en otro momento. Pero ¿cuál es la relevancia de este dato? ¿Montar por primera vez una obra de teatro europeo nos hace pioneros?

Santiago García redactó en el programa de mano un pequeño artículo titulado “El caso Oppenheimer”<sup>46</sup> donde exponía que el ilustre científico colaboró en la construcción de la bomba atómica, la intención era suscitar una reflexión profunda sobre el compromiso y responsabilidad del individuo con la realidad de su tiempo. A García no le bastó con hacer el comentario, sino que además incluyó en el programa fotografías de la devastación de Hiroshima y Nagasaki (Duque y Prada, 2004: 157). Así que unos días antes del estreno de *Galileo Galilei* un grupo militar o policial allanó su oficina para decomisar los programas de mano. Santiago García no protestó y acordó con las directivas de la institución eliminar el artículo sobre Oppenheimer, pero el grupo, inconforme con la escandalosa situación, imprimió el dichoso texto sin censuras y fue entregado el día del estreno a las afueras del Teatro Colón. Esa fue la razón por la que Santiago García<sup>47</sup> fue expulsado de la universidad.

Un tiempo después descubrieron el motivo de las represalias: la Universidad Nacional había estado gestionando un préstamo con el Banco Interamericano de Desarrollo, por lo que la entrada del dinero se puso en juego tras la afrenta teatral, lo que explicitó que no eran admitidas las críticas a Estados Unidos.<sup>48</sup> Desde otro punto de vista el montaje fue una: “proclama, ya que en torno de la representación se promovía el estudio del teatro político en general y, particularmente, el teatro brechtiano, no sólo en sus textos sino además en su sistema de interpretación y en su doctrina estética propiamente dicha” (Mejía Duque, 1978: 467).

Al poco tiempo Santiago García y Carlos José Reyes decidieron fundar La Casa de la Cultura en 1966 (el mismo año en que fallecen Luis Enrique Osorio y Seki Sano), y este proyecto, más adelante, se convertiría en el teatro La Candelaria, así que empezaron a buscar una sede. La Casa de la Cultura sirvió como ejemplo a otras agrupaciones que se constituyeron en años posteriores, como el Teatro La Mama,<sup>49</sup> el

---

<sup>46</sup> Robert Oppenheimer fue director científico de los experimentos desarrollados en los Álamos.

<sup>47</sup> El texto censurado ha sido publicado en Duque y Prada (2004: 161).

<sup>48</sup> Me parece pertinente señalar una coincidencia: cuando Brecht se encontraba en el exilio en los Estados Unidos, decidió hacer una versión de su *Galileo* en colaboración con el actor Charles Laughton, que según Genoveva Dieterich estaba configurada: “desde la perspectiva de amenaza atómica que se acababa de materializar en Hiroshima”. Así que la obra se estrenó el 31 de julio de 1947, sin embargo: “Brecht tuvo que presentarse el 19 de septiembre ante el Comité del Senado «sobre actividades antiamericanas»”, (2004: 14-16).

<sup>49</sup> Colectivo teatral fundado en 1968, que podemos identificar dentro de las corrientes del teatro experimental y del absurdo, por lo que el repertorio de su primera etapa, cuando el nombre de pila era el de “Café la mama”, estuvo dedicado a indagar el teatro extranjero. A este teatro estuvieron vinculados Paco Barrero, Jorge Cano, Santiago Moure y Eddy Armando.



Teatro Popular de Bogotá,<sup>50</sup> Acto Latino,<sup>51</sup> El Local,<sup>52</sup> Esquina Latina,<sup>53</sup> el Teatro Taller de Colombia,<sup>54</sup> entre otros. Con la constitución de la Casa de la Cultura empezaron a circular con mayor visibilidad algunas ideas: que los grupos experimentales necesitaban un lugar para entregarse con libertad y sin restricciones al trabajo y otra, directamente vinculada al formato escénico, hacer un teatro de cámara que Santiago García define como un:

género teatral de tono menor en el que fundamentalmente los problemas que trata y el espacio en el que se desarrolla tienen que ser concebidos para un público reducido. Es un teatro de pequeñas salas, como la música de cámara. Actualmente este teatro tiene gran vigencia, especialmente por motivos económicos y humanos, pues los grupos de teatro cuentan con pocos recursos para el montaje de obras de grandes dimensiones espaciales, así como el grave problema de reunir a más de ocho actores.

[...] el teatro de cámara, por su naturaleza que acabamos de describir, es el más apto para la búsqueda y la experimentación (Duque y Prada, 2004: 183).

Luego vino una tercera idea, inseparable a la necesidad de profesionalización, la de conformar un repertorio de obras que vendrían a ser los productos teatrales del colectivo, y la cuarta, que trataba sobre la interdisciplinariedad del teatro. Después de todo, La Casa de la Cultura era un lugar para el fortalecimiento e impulso de diversas manifestaciones artísticas. En la sede de la Casa de la Cultura se acrisolaron el teatro, una galería, un cine club e incluso la filarmónica de Bogotá, que también se consolidó por aquel entonces y realizaba allí sus primeros ensayos.

A lo largo del sexto decenio también surgieron más escuelas y edificios teatrales. En 1965 se fundó la sala Municipal de Barranquilla y la Escuela Municipal de Teatro en la ciudad de Medellín, cobijada por el Instituto Popular de Cultura y a

---

<sup>50</sup> Grupo de teatro colombiano fundado en 1968 por Jorge Ali Triana y Jaime Santos, también compartían la idea de hacer un teatro independiente, profesional y de repertorio.

<sup>51</sup> Colectivo de teatro Colombiano fundado en 1967 por Sergio González. Para más información véase Jaramillo (1992: 289-291) en particular “Acto Latino”.

<sup>52</sup> Grupo de teatro colombiano fundado en 1970. Una de las piezas más representativas de este colectivo es *La siempreviva*, estrenada en 1994. La obra, dirigida y escrita por Miguel Torres indaga las consecuencias de la desaparición forzada y se basa en un suceso histórico: la toma del palacio de justicia por el grupo guerrillero M19. El enfrentamiento entre el ejército y la guerrilla dejó muertos, heridos y la desaparición de varios civiles. Uno de los casos más conocidos es el de Ana Rosa, una trabajadora en la cafetería de las oficinas, cuyo cuerpo fue encontrado años después en una fosa común. Las desapariciones fueron responsabilidad del ejército.

<sup>53</sup> Grupo de teatro caleño fundado en 1972. Véase Jaramillo (1992: 293-294) en particular “Esquina latina”.

<sup>54</sup> Grupo de teatro callejero, fundado en 1972 por Jorge Vargas. (Q.P.D)

cargo de Gilberto Martínez Arango, que tan pronto como pudo organizó un grupo profesional y representativo de la escuela llamado Teatro Escuela de Medellín.

Todo parecía prosperar hasta que se produjo un desencuentro entre el TEC y el Estado. Enrique Buenaventura y Santiago García habían entablado una relación personal e intelectual, y como Buenaventura escribió una obra llamada *La Trampa*, que trata el asunto de las dictaduras en Latinoamérica, invitó a García a dirigir el montaje en 1967. A cambio Buenaventura se comprometió a dirigir una obra de William Shakespeare, *Macbeth*, con los actores de La Casa de la Cultura.

El estreno de *La Trampa* enardeció la discusión ya que la obra, en palabras de Santiago García, provocó altercados: “se dice que la obra es una apología a las guerrillas, una obra sobre la dictadura de Ubico en Guatemala, pero que se relacionaba mucho con lo que aquí estaba pasando en Marquetalia, Río Chiquito, El Pato y Guayabero, cuando suceden los bombardeos del ejército y se da el comienzo a las guerrillas de las FARC” (Duque y Prada, 2004: 185). Desde el punto de vista de: Piedrahíta Naranjo (1996: 45): “la temática de ‘La Trampa’ está centrada en la intrigas palaciegas por el poder, y gira fundamentalmente alrededor del dominio tenebroso que ha impuesto el dictador militar Ubico.”

El secretario de Educación Departamental de Cali censuró la obra y ordenó que se cancelara la temporada, lo que obviamente provocó más algarabía. Según Aldana y Meneses (2012: 73): “en cuanto al montaje, lo que más impactaba al público era el entrenamiento del Ejército, conformado por campesinos, quienes irían a atacar a otros campesinos. La escena causaba muchas risas por lo cual el gobierno tomó la obra como una burla a las fuerzas armadas de Colombia.” Las opiniones se dividieron y la disputa quedó registrada en la prensa. Uno de los juicios aparece citado en el libro de Piedrahíta Naranjo (1996: 48), pero la fuente primaria es el *Diario Occidente*:

No quería meter baza en lo de la censura a La Trampa de Buenaventura, porque en casos como este mi posición es obvia. Tratándose de una obra de inspiración comunista, que la prohíban y a otra cosa. Pero ahora leo una carta del gobernador Libardo Lozano Guerrero donde pide al secretario de educación que reconsidere el asunto para que efectivamente monten en el Municipal<sup>55</sup> La Trampa, que según Raulete es un abominable panfleto contra las Fuerzas Armadas.

En fin, alrededor de La Trampa se ha formado un escándalo que servirá para mayor propaganda de la obra, y a la larga será exhibida en Cali, con ayuda o sin ayuda del gobierno. Personalmente mi posición ante conflictos

---

<sup>55</sup> El teatro Municipal de Cali.

semejantes no es muy ortodoxa, ideológicamente hablando, pero quizás más práctica y efectiva. ¿Qué el TEC quiere montar La Trampa y las obras de Brecht y hasta el mismo Manifiesto Comunista de Marx en versión teatral? Pues que lo monte. Pero eso si; por su cuenta y riesgo, sin el patrocinio económico del gobierno. No faltaba más que las autoridades cohonestaran con los dineros públicos, una labor de subversión teatral. Que no exijan a los gobernantes burgueses y capitalistas, que además de tolerar, tengan que pagar sus campañas comunistas.

El comentario es del fallecido periodista José Pardo Llada, un cubano que se exilió en Cali poco después de la revolución, así que su perspectiva sobre el asunto resulta inquietante porque además de manifestar la desaprobación frente a este importante hecho, evidencia un punto de vista opuesto a la idealización con que se estaba presentando la utopía de la revolución, lo que nos deja un camino señalado hacia la crítica.

En consecuencia, al Teatro Escuela de Cali le quitan la financiación como estrategia para desmoralizar, es decir que: “se utilizó la forma de censura más eficaz y solapada: ‘falta de fondos’ ” (Gómez, 1972: 391). No obstante, en vez de minar los ánimos y las posibilidades creativas ocurrió lo contrario, el grupo montó obras como *Los inocentes*, escrita por Buenaventura, y *Montserrat* de un dramaturgo argentino llamado Emmanuel Robles. El problema fue que en esta ocasión no solo expulsaron a Enrique Buenaventura sino también a sus colaboradores, entre ellos a Fernando González Cajiao, Helios Fernández y otros, lo que motivó a los destituidos a fundar un grupo independiente. Así fue como el Teatro *Escuela* de Cali se convirtió en el Teatro *Experimental* de Cali, TEC.

Lo que resulta pertinente desde el enfoque planteado, es que el teatro realizado en el período que va de 1960 a 1988, aproximadamente, estuvo vinculado a hechos históricos particulares, donde la ideología de izquierda se extendió globalmente y ocupó el pensamiento de muchas mentes inquietas, y sobre todo de jóvenes que se resistían a aceptar los impresionantes cambios que se avecinaban en el orden económico y social. Sin embargo, hay que recalcar que en esos años existió un momento clímax, por llamarlo de alguna manera, que podríamos ubicar entre 1965 y 1975, donde situaciones concretas demuestran más impacto y resonancia. Uno de ellos es el caso de la revolución cubana, que, aunque ocurrió en los últimos años del cincuenta incidió durante toda la década del sesenta.

Algunos hechos que afectaron los sentimientos, pensamientos y experiencias de las juventudes colombianas fue el surgimiento del movimiento hippie, que se

opuso a la guerra contra Vietnam en los Estados Unidos, y el movimiento estudiantil francés de mayo del sesenta y ocho. En Colombia la población estudiantil y de izquierda se entrevistó en las universidades tanto públicas como privadas, y tal perspectiva se extendió hasta manifestaciones culturales como el teatro, el problema fue que no era una fuerza colectiva, sino que a su vez estaba fragmentada en diversas corrientes, trotskistas, maoístas, etc.

Otra víctima de la censura fue Ricardo Camacho, a quien expulsaron de la Universidad de los Andes por llevar a escena con los estudiantes *Canto del fantoche lusitano* y *Discurso sobre Vietnam*, ambas piezas de Peter Weis. Antes de la destitución, el grupo alcanzó a realizar algunas giras nacionales y a participar en varios festivales. En uno de estos viajes los estudiantes: “fueron ‘retenidos’ por el F-2 en el aeropuerto de Medellín, [...] debido a que iban a representar *El discurso sobre Vietnam*. [...] Se les acusó de portar ‘propaganda subversiva’ ” (Gómez, 1972: 392).

Una de las consecuencias de esas luchas sociales fue que la población juvenil se manifestó pro-activa. Sin embargo, la producción dramática y sobre todo la escritura de piezas colombianas, fue mínima. El teatro estudiantil, aunque no trascendió en términos dramáticos y escénicos dejó señalados algunos caminos para transitar, el más notable, el compromiso con la realidad que se sustentaba en la necesidad de comprender las implicaciones sociales de las decisiones que tomaba el gobierno unilateralmente, y esta actitud contribuyó a que la clase obrera, y en general los sectores marginales de la sociedad, se interesaran por el teatro. De hecho en muchos de los barrios populares de las ciudades principales, como Cali y Bogotá, se conformaron grupos de aficionados que dramatizaban sus conflictos. En ese sentido se esbozaron algunos procesos de producción de Creación Colectiva en respuesta a la marginalidad en que se encontraba esta población, pues, como nadie hablaba sobre ellos, aprovecharon el teatro como mecanismo para hacerse notar.

Para Paco Barrero (1988: 343) el teatro de estudiantes fue el primer movimiento teatral de Colombia ya que se extendió por muchas regiones del país y destaca que fue el primer teatro que: “abandonó las salas convencionales, oficiales o privadas, como el teatro de cámara, para volcarse en las plazas públicas, los estadios, los coliseos, o los patios para dialogar con el público popular, destinatario de sus espectáculos.” Opinión que habría que contrastar con el desarrollo y la historia del teatro callejero, con el que seguramente compartirá concomitancias. Además tal afirmación no resulta del todo cierta si recordamos la famosa anécdota de las

aventuras de “La Pola”, ya que la representación se realizó para el público popular y, según las versiones, el espacio escénico fue en una gallera o en una plaza pública.

El proceso de producción dramática de los estudiantes comenzaba:

con la documentación, información o estudio por parte de todo el grupo, sobre un problema palpitante de la actualidad. (Desde la deuda externa, entrega de materias primas o energéticas, hasta problemas laborales en una fábrica, de servicios a la comunidad o de tenencia de tierras). Luego el grupo sintetizaba el material e introduciendo situaciones humanas, estructuraba un guión. [...] Se hacía una representación para los responsables de la comunidad o del gremio implicado en la temática. Se recogían de ellos los comentarios críticos. Se pasaba entonces a un último ajuste global. La “pieza” estaba ahora lista para el público popular (Barrero, 1988: 344- 345).

Según esta afirmación, el estudiantado implantó la modalidad de diálogo con los espectadores después de los espectáculos, asunto que permitió el intercambio de opiniones y que retroalimentaba tanto al producto en sí mismo, como a su proceso de producción, pero también apoyaba la reflexión sobre la problemática tratada en el espectáculo, modalidad que también utilizaba La Casa de la Cultura y otras agrupaciones experimentales o independientes, a pesar del desplazamiento forzado o/y destierro que las administraciones universitarias les habían impuesto.

Como la represión contra el teatro y el pueblo fue tan explícita, los representantes del teatro estudiantil y experimental decidieron organizarse para protegerse y apoyarse colectivamente. Así se creó la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) en 1969, una organización de autodidactas que funcionaría como un gremio, como un grupo de cómplices del teatro.

No obstante, prontamente empezaron las fricciones entre el teatro universitario y el teatro experimental. Uno de los problemas fue que los grupos experimentales como La Mama, El Local o El TPB, por nombrar a los que se fundaron por ese tiempo, La Casa de la Cultura y El TEC, dedicaban más tiempo al oficio (por lo que sus inquietudes dramáticas se complicaron cada vez más), desarrollando una calidad o profesionalización. En ese sentido estaban ganando independencia estética. Y a la inversa, el compromiso con el oficio teatral, con la necesidad de depuración y decantación, no era ninguna prioridad para los estudiantes universitarios, que se distanciaron de la situación germinal del movimiento del *nuevo teatro* colombiano. Así que fundaron la Asociación Nacional de Teatro Universitario, ASONATU, que

básicamente cumplía la misma función que la CCT salvo por un asunto: la población adscrita era exclusivamente universitaria. Así fue como los estudiantes empezaron a redefinir su teatro. Lo que abriría la brecha, aunque ya se podía anticipar, fue que para ellos el perfeccionamiento artístico no sería un fin. Con el reconocimiento de tal premisa la radicalización política e ideológica desbordó al estudiantado, se volvieron fanáticos de las ideas de Martín Weibel y más políticos que artistas. Su teatro era de pancarta y en algunas ocasiones acusaron a los grupos de teatro con sede propia de burgueses.

Pero la misma necesidad de redefinición se dio al contrario y los grupos profesionales, las gentes de teatro, los que habían decidido dedicarse a tiempo completo al oficio teatral también se dieron cuenta de la importancia de poner límites a los elementos políticos para no hacer un teatro panfletario porque, ante todo, el horizonte de sus búsquedas era la configuración del arte y la estética.

Dentro de este período y clima social otra contribución importante fue la constitución del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, del que se ha llegado a afirmar que fue: “el primer puente, la comunicación inicial entre Europa y América Latina” (Giménez, 1988: 60). La primera jornada se llevó a cabo en 1968. Tenía un carácter internacional que estimuló el reconocimiento de experiencias en diversos contextos que, a pesar de la distancia territorial, pasaban por problemáticas e inquietudes similares. De tal manera, se afianzó la idea de configurar un teatro popular y comprometido con el pueblo, a lo largo de América Latina, porque en casi todos sus países estaba irrumpiendo el mismo sistema económico.

Una versión del impacto que provocaba en los extranjeros el mencionado Festival la proporciona, recientemente, José Monleón, director de la revista *Primer Acto*, que recordando los años sesenta y su relación con América y particularmente con Colombia apunta que: “Para los españoles que participamos, inicialmente como jurados o como compañías, aquel Manizales fue una experiencia fundamental. Llegábamos de la España de la Dictadura y la eclosión política del Festival colombiano nos conectó, por vez primera, con una relación entre teatro y sociedad que nunca habíamos vivido” (2013: 283).

En la tercera versión del Festival Universitario de Manizales, realizada en 1970, la ASONATU le propuso a la CCT que Colombia no participara en la competición, ya que el Festival se había convertido en un espacio distintivo de la burguesía que implicaba una desviación en el perfil que inicialmente se había pensado

para este espacio. La CCT aceptó. Sin embargo, el TEC asistió al encuentro, y aunque no se presentó en el marco de los participantes oficiales, fue inevitable el conflicto.

Enrique Buenaventura era uno de los jurados invitados a calificar a los grupos participantes ya que el Festival funcionaba como concurso. Otro invitado de dicho comité fue el chileno Jorge Díaz. Y gracias a que Colombia no tuvo representación o participación en el certamen: “el jurado expidió una serie de recomendaciones, entre las cuales figuraba la de suprimir el carácter puramente universitario del Festival, y también la de eliminar los premios” (González Cajiao, 1986: 363).

Manizales se convirtió en un campo de batalla, primero, por la actitud provocadora de los estudiantes, que no se identificaban con las decisiones que tomaba la institución, y más adelante, cuando dejó de ser universitario, porque no todos los grupos estaban en el mismo nivel de calidad, debido a que unos eran profesionales y otros aficionados. Ante tantos incidentes en el marco del Festival, quienes se dedicaban al teatro adquirieron una reputación peyorativa, y el teatro, en tanto institución, fue condenado como había sucedido en siglos anteriores.

La separación entre política y estética,<sup>56</sup> conclusión que había aparecido en consecuencia a la experiencia conjunta entre estudiantes y profesionales del teatro, no fue percibida por la clase dirigente, que se quedó con la impresión de que el teatro era anarquía, revolución y panfletos. Así que el Festival desapareció en 1972, y, en reacción a su ausencia, algunos opinan que aparecieron otros festivales: el de Caracas, Puerto Rico, New York, Quito y Guanajuato.

Sin embargo, antes de que el movimiento de teatro estudiantil se radicalizara en oposición al teatro independiente y experimental, y de que el movimiento del *nuevo teatro* colombiano se convertiría en una manifestación aparte, puede decirse que ambos tuvieron un proceso de surgimiento orgánico. Después de todo las dos tendencias bebieron de la misma fuente: un contexto político y social catastrófico para lo que Marx define como el proletario, y una teoría del teatro que se identificaba con la lucha social, la ideas de Brecht, Peter Weiss y Piscator. Pero cada tendencia siguió distinto cauce y fin, de modo que en la siguiente década desaparecería el movimiento de teatro estudiantil.

---

<sup>56</sup> Al referirnos a esa disyuntiva estamos apelando al énfasis o los grados de acento que cabe suponer entre un teatro más político y de pancarta, frente a uno más estético, en todo caso recordemos que la estética es una forma de ideología, tal como apunta Raymond Williams.

### **I. 5. 6. El surgimiento y período del *nuevo teatro***

En el viejo continente, entre 1918 y 1924, diversos intelectuales y artistas se valían del naciente expresionismo, una forma estética que: “puede considerarse como una fuerza, un impulso que llevaba a la revolución y al cambio” (Watson, 2002: 244), y que servía para manifestar la necesidad de transformación social, ya que la experiencia de la primera guerra mundial evidenció las capacidades destructivas e irracionales del ser humano. Así que, después de las atroces batallas, solo podía esperarse una reconstrucción de la sociedad con tal de que no se repitiera la dolorosa situación, más valía pensar que afloraba un comienzo, a pesar de que las heridas seguían abiertas. Watson (2002: 252) rememora que: “Al igual que Berg, Kurt Weill y Paul Hindemith, Brecht formaba parte del Novembergruppe, fundado en 1918 y dedicado a divulgar un nuevo arte apropiado a una nueva era.” Y la noción de *nuevo arte*, que se originó entre Europa y Estados Unidos, implicaba una postura crítica y revolucionaria sobre el tiempo presente.

La idea del *nuevo arte* aplicada al territorio del teatro se manifestó en América Latina alrededor de 1950, unos años antes o después, dependiendo del territorio. Países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Uruguay, entre otros, se identificaron con la concepción del *nuevo teatro*, a la que además de las implicaciones crítica y revolucionaria se incluyó una visión utópica, la de transformar el teatro comprometiéndolo con la realidad popular y la identidad mestiza de las culturas latinas. Sin embargo, en comparación con el Novembergruppe y el movimiento expresionista que podríamos decir representaba la pre-emergencia de las vanguardias, el nuevo arte, o el *nuevo teatro*, significaba la llegada de la modernidad a nuestra latitud, aunque se desarrolló tardíamente en las tierras colombianas (Aldana, 2008: 119).

El período que comprende el movimiento del *nuevo teatro* se enmarca, aproximadamente, entre 1965 y 1988, y el nombre *nuevo teatro*, como sucedió a “Los nuevos” en el principio del siglo XX, aunque éstos no tuvieron tanto impacto, connotaba el sentimiento de la modernidad, es decir, la percepción de estar en un tiempo distinto, de pertenecer a una época de permutaciones e inventos que remarcaba el distanciamiento con el pasado, pero particularmente, el quiebre radical respecto a un tipo de teatro añejo, que no expresaba las nuevas experiencias. De ahí la



denominación *nuevo teatro*. No obstante, el teatro es “esencialmente” nuevo, en cuanto efímero y por eso el problema teórico se evidencia. ¿Cómo referirse al teatro más actual, esto es al teatro del día de hoy, evitando caer en las imprecisiones conceptuales conforme pasa el tiempo?

La indeterminación del nombre para el movimiento había sido criticada: “la expresión nuevo teatro parece excesivamente amplia y por lo tanto ambigua, pero podríamos hablar de un teatro contrapuesto al «comercial»” (González Cajiao, 1996: 11). Aunque González Cajiao estaba intentando organizar el discurso del movimiento del que además hacía parte, no tuvo en cuenta que hablar de un teatro comercial también resulta complejo porque pertenecemos a un sistema económico que así lo requiere. Sin embargo, su alternativa, nos proporciona una clave para establecer una relación entre el *nuevo teatro* colombiano y la vanguardia en tanto “aspecto de la modernidad” (si tomamos en cuenta la propuesta de Calinescu), pues apela a las implicaciones ideológicas que residen en el interior mismo de algunos movimientos vanguardistas, como por ejemplo el surrealismo, que acusó y se reveló en un principio contra la cultura del capitalismo.

Sin ir más lejos, otro de los investigadores de teatro colombiano, Jorge Manuel Pardo (1985: 11), utiliza el término *nuevo teatro* con conciencia de la dificultad que implica, por lo cual apunta en pie de página, que:

Hacemos extensiva esta denominación a todo el movimiento del teatro colombiano, desarrollado desde finales del sesenta. La expresión “teatro político”, se usa como su equivalente semántico. Aunque ninguno de estos términos define totalmente la complejidad del fenómeno, la popularización que ha tenido y la inexistencia de un vocablo más preciso, justifican su uso.

En ambos casos es interesante el reconocimiento sobre la complejidad de la expresión. Mientras que la sugerencia de Pardo destaca el aspecto político del movimiento, la proposición de González señala la necesidad de revisión sobre el término, aunque intuyendo la dificultad de desarrollar una discusión sobre la legitimación o no del pasado con el presente para validar “la conciencia del tiempo práctico y presente” y su carácter “sustancialmente” novedoso, lo que nos recuerda que durante siglos los tradicionalistas y los modernos tuvieron esa discusión y cada parte con argumentos muy convincentes.

Pero regresemos a los hechos, el teatro que se representaba en los primeros decenios del siglo XX, e incluso desde el siglo anterior, era un teatro que para ser

programado debía ser rentable en términos económicos. El teatro de Álvarez Lleras, Luis Enrique Osorio, y especialmente el de las compañías itinerantes, se consideraban de éxito porque llenaban los edificios teatrales con espectadores que habían pagado. El teatro era asequible a quienes podían permitirse tal inversión y muchas personas, aunque no todas, podían acceder. Los edificios teatrales, que eran pocos, tenían que financiarse de algún modo, incluido Luis Enrique Osorio cuando construyó su instalación, así que había que garantizar el interés de los espectadores para que acudiesen al teatro e invirtieran no solo su tiempo sino su dinero. Tal práctica del teatro había avasallado la escena nacional. Por lo tanto, según expone Fernando González Cajiao: “el valor estético de una obra se medía por la taquilla, es decir, se trasladaba al organismo teatral el mismo concepto de rentabilidad económica de los grandes empresarios industriales o comerciales” (1996: 12). Cabe entonces preguntarse: ¿el valor estético es equivalente al valor económico? Muchos discursos de los tiempos actuales refuerzan esa idea. Decir que “el valor estético se medía por la taquilla” era afirmar que no había una alternativa al valor económico, lo que minimizaba el carácter simbólico de la configuración estética del objeto dramático. Por eso el teatro entró en crisis para las rozagantes juventudes colombianas de los sesentas, pues desde su percepción este “sistema” era cuestionable. ¿Por qué el valor del arte, del teatro, debía apreciarse en términos económicos en vez de simbólicos?

Desde el punto de vista de los protagonistas del naciente movimiento, el teatro de la primera mitad del siglo XX era costumbrista y no formulaba reflexiones sociales y políticas comprometidas con el contexto o la realidad colombiana de la gente del común, sino que, y este era el caso de Osorio, representaba situaciones y acciones complacientes. Era un teatro que lograba la identificación sentimental y que entretenía sin compromisos. Aunque hubiese sido así, y esto no quiere decir que yo comparta esta perspectiva, no hay que olvidar que era lo que el público quería ver. Es muy simple responsabilizar al dramaturgo, al director y a los actores, pero si una obra se vuelve exitosa es porque los espectadores acuden y se encuentran en ella, tal comportamiento nos habla de una sociedad, no de una persona en específico.

En definitiva se evidenció que había un teatro para la burguesía o las clases acomodadas y este se había extendido desde la fundación de los primeros edificios teatrales en el país. Osorio y Lleras que pertenecían a esta clase le dedicaron sus espectáculos. Aunque podríamos especular que de haber existido menos competencia

con las compañías itinerantes y más edificios teatrales, o un teatro al aire libre, quizá la situación habría sido otra.

Al revisar el repertorio de ambos autores, Lleras y Osorio, se puede observar que, cada uno a su manera y en diferentes etapas de sus procesos creativos, estaba buscando un teatro comprometido con la realidad nacional, por lo que afirmar de manera tan radical y absoluta que su teatro era más insustancial que el que germinó durante y a partir del *nuevo teatro* puede resultar tanto injusto como precipitado, asunto que González Cajiao no dudó en manifestar. Sin embargo la fractura entre el teatro de Osorio y el *nuevo teatro*, no terminaba ahí. Según las entrevistas que Guillermo Piedrahíta realizó a Carlos José Reyes Posada, Enrique Buenaventura y Santiago García, existen otros elementos en torno a la discusión sobre la “fisura” entre las dos generaciones, por ejemplo Reyes Posada relata lo siguiente:

Toda generación que entra con alguna propuesta nueva tiende a negar la anterior y en eso cabemos todos. [...]

Él [Osorio] siempre invocaba que los grupos trabajaran un material colombiano, que escribieran obras, que trabajaran nuestra realidad, que adaptaran cuentos, que adaptaran novelas, y tenía una columna permanente en El Tiempo donde lo decía. Todos nos burlábamos y decíamos “ese lo que quiere son obritas costumbristas” (Piedrahíta, 1996: 16).

Mientras que, desde la percepción de Santiago García:

Luis Enrique Osorio tuvo una importancia en los años 40, 50. Realmente es una etapa que no pertenece al desarrollo del teatro contemporáneo en Colombia. El teatro contemporáneo empieza al tiempo con la irrupción en los años 50, 60, con el teatro del absurdo, con el teatro de Bertolt Brecht, con las nuevas propuestas que había en Europa y en Estados Unidos. La zanja que hay entre la aparición de este teatro moderno y Luis Enrique Osorio es enorme, ellos son los continuadores de una tradición muy lenta desde el siglo pasado con el teatro costumbrista, con el hecho de tener un teatro más o menos crítico de la sociedad en estos países latinoamericanos. La ruptura que se produce en los años 50 y a comienzos de los 60 con ese tipo de teatro es enorme, es gigantesca, uno siente que no hay ningún lazo de continuidad, habría que estudiarla a fondo (17).

Y finalmente, Enrique Buenaventura le explica a Piedrahíta que:

Teatralmente el Nuevo Teatro está en contra de todo lo costumbrista, se produce un corte; históricamente es un antecedente porque Luis Enrique Osorio lograba llenar el teatro. Pero hacía un teatro costumbrista contra el

cual se rebela el Nuevo Teatro desde El Búho, y se rebela a veces con autores muy contemporáneos, por ejemplo Ionesco (17-18).

El naciente movimiento del *nuevo teatro* no solo realizó una crítica al sistema teatral burgués y comercial, pues no todos los sectores sociales estaban accediendo a los escenarios ni siendo representados, además había un nuevo impulso en equivalencia con la experiencia, primaba otra percepción del mundo. En las contundentes palabras de Enrique Buenaventura (1988a: 54) la nueva concepción: “fue un proceso de des-sacralización y des-elitización del teatro y de superación del costumbrismo.”

Mientras que las preocupaciones tanto de Antonio Álvarez Lleras, Luis Enrique Osorio y la Sociedad de Autores giraron sobre la idea de legitimar el teatro nacional, y sus proyectos funcionaron como alternativa a las compañías extranjeras e itinerantes que, entonces, contaron con más representación que los creadores nacionales, el teatro, en ambos casos, estaba dirigido a un tipo de público, a un sector de la sociedad que gozaba de privilegios de clase. En el *nuevo teatro*, en cambio, hubo un desplazamiento, una “variación de tono” según la hipótesis de Raymond Williams, pues si bien el *nuevo teatro* también buscaba legitimar el teatro nacional, y de allí salió la idea de la “descolonización cultural” que tantas veces se escucha en los discursos de sus protagonistas, subrayó la participación del pueblo y apostó por hacer del teatro un hecho cotidiano. Las variaciones de tono de una etapa histórica determinada se cimentaron gracias a la legitimación de una experiencia social específica, que fue capturada en los objetos dramáticos de la nueva fase.

Para Enrique Buenaventura los colonizadores establecen en los imaginarios de los colonizados su cultura dominante, pero también, en tanto que no disponen de un control absoluto, total o parcial, se filtran unas herramientas dentro de su propio modelo cultural que se pueden utilizar en contraposición a esas concepciones impuestas, aprovechándolas según el contexto, la realidad, las necesidades, intereses o intenciones. Él, como hombre de teatro, con imaginación y ganas de actuar para afectar la realidad, propuso una solución a través de su campo de acción, para lo que a sus ojos era el problema, así que eligió un teatro popular. En el teatro, pensaba, se podía difundir la cultura colombiana y esto implicaba la revisión de nuestras fuentes literarias. Desde su concepción, el teatro podía provocar el cambio social (visión completamente brechtiana), y uno de los elementos que podían impulsar esa

transformación era la “conciencia histórica” (Watson Espener, 1978: 352). Y por tal motivo su teatro se preocupó de expresar hechos y conflictos históricos. Entre las obras de su autoría que abordaron tales temáticas están: *La tragedia del Rey Cristophe* y *Un réquiem por el Padre Las Casas*, entre otras.

Cuando Duque y Prada (2004: 254) preguntaron a Santiago García a quién se le ocurrió la idea del rotulo *nuevo teatro*, esto fue lo que respondió:

No me acuerdo muy bien, creo que fue a Enrique Buenaventura, fue él quien le dio ese mote de Nuevo Teatro, que tenía que ver no con un calificativo relativo a la calidad de nuevo por el carácter estético, si no más bien, en lo que sí estábamos todos de acuerdo, en cuanto a la actitud que teníamos todos los grupos de teatro por buscar un *nuevo público*, de afrontar lo que hicimos al fundar La Casa de la Cultura, es decir, tomar el teatro como un hecho cotidiano para un público cotidiano, de todos los días, y para buscar a ese público teníamos que acudir a los convenios, a las relaciones con los sindicatos, con las cooperativas, con los empleados públicos, con los comités universitarios, y para ello debíamos elaborar todo un programa para vincular a ese nuevo público al teatro.

En ese sentido *nuevo*, porque había un conjunto de propósitos diferentes, una percepción y un impulso que se distinguía de la generación anterior; además un interés particular: consolidar *otro* espectador. Los protagonistas del *nuevo teatro* querían llegar al público popular, a la clase obrera, a los estudiantes, al proletario y construir con él una relación más cercana. Para este entonces ya existían las escuelas nacionales de teatro, las obras y teorías del drama moderno se intercambiaban de unas manos a otras. Parte del “nuevo sentir” implicó configurar otra forma dramática, otra relación para la situación de “encuentro” entre los actantes y el público.

Este fue el período de extinción para el sainete y su sepultura más que decisión consciente, aunque pudo serlo, respondió también a las implicaciones de experiencias concretas, como fue el cruce de caminos entre el teatro experimental y el universitario, el surgimiento de festivales, la necesidad de exploración alrededor de la cultura popular y la divulgación del drama moderno, entre otros. Así, el *nuevo teatro* excluyó algunos procedimientos “tradicionales” de la dramaturgia decimonónica y burguesa, y vinculó a su búsqueda de estilo y al objetivo social que pretendían las convenciones y profundas implicaciones que proponen el teatro épico y del absurdo, que, por otro lado, si bien son formas semánticas revolucionarias, pertenecen a la burguesía.

En cuanto a la forma de organización se reemplazó la estructura de la compañía por la estructura del grupo o colectivo:

A diferencia de las compañías teatrales, en donde las consideraciones económicas subordinaban las búsquedas estéticas y donde sus integrantes, continuamente renovados, conforman una amalgama de posiciones ideológicas, asentadas sobre una fuerte jerarquización profesional (empresario, director, primer actor, primera actriz, actores secundarios, extras, etc.), el grupo se caracterizaba por enfatizar la homogeneidad y la permanencia de sus miembros, posibilitando así superar el marco de la simple elaboración de montajes, para encarar en un proceso global la búsqueda de un lenguaje teatral propio y correspondiente con nuestra realidad (Pardo, 1985: 15).

Fue un movimiento que afirmó lo que había indicado antes Luis Enrique Osorio, que el *nuevo teatro* colombiano no sería un teatro itinerante. Necesitaba un espacio para echar raíces ya que, como bien dice Santiago García: “un artista es un artesano, un hombre que hace cosas, que necesita un espacio para trabajar” (Duque y Prada, 2004: 540).

Así, en 1968 La Casa de la Cultura se convirtió en el teatro La Candelaria, aunque la sede la habían adquirido desde 1966, y desde entonces se ubicaron en el barrio colonial La Candelaria de Bogotá, de ahí proviene el nombre. La mayoría de grupos fundados en este lapso, entre sesenta y setenta, también se propusieron adquirir una sede y las peripecias que tuvieron que enfrentar son tema para otra investigación.<sup>57</sup> Desde entonces ha sido una constante que cada grupo o colectivo siembre sus raíces en algún espacio convencional, o no, porque también se han remodelado viviendas urbanas y locales comerciales adaptados a las necesidades de expresión escénica, a su vez estos lugares son administrados por la autogestión.

En las proposiciones del *nuevo teatro* estaba representar dramáticamente situaciones que tuvieran que ver con el contexto porque el teatro extranjero no reflejaba la realidad de los habitantes, así que un objetivo a corto plazo sería exponer lo que hasta el momento, pensaban, no se había hecho patente: los hechos históricos y significativos para la sociedad popular colombiana, en definitiva “la versión no oficial

---

<sup>57</sup> Sobre la adquisición de sedes para los grupos teatrales y algunas implicaciones de esas experiencias véase González (1986: 309-351) particularmente “Los grupos en busca de sede propia”. Sin embargo, es oportuno considerar que aunque el autor del texto es un eje fundamental en la historia del teatro colombiano, también es tiempo de que su voz dialogue con las nuevas, y en ese sentido, hago una invitación a otros investigadores e historiadores a que discutan y reconstruyan en beneficio del conocimiento, tanto las apreciaciones del autor como la historia del teatro colombiano.

de la historia”. Además la ganancia económica no estaría por encima de la preocupación artística, pues su impulso radicaba en el interés social y simbólico que a través de la estética proponía un tipo de discurso.

Desde el punto de vista de la investigadora María Mercedes Jaramillo (1992: 21-22):

El Nuevo Teatro es la concretización de diferentes corrientes dramáticas y estéticas que se han adaptado al momento histórico y social y a las necesidades de expresión de un pueblo [...] La función de este teatro es la de fomentar la potencialidad creadora y transformadora del pueblo, luchar contra los prejuicios y las convenciones dominantes con las que se lo reprime, y fomentar la libertad creadora y la independencia cultural. Las nuevas obras son testimonio de los problemas del pueblo, en ellas se cuestionan y se plantean las situaciones y sucesos que afectan a la comunidad.

Por eso mientras convivían los grupos aficionados de teatro estudiantil y los grupos experimentales e independientes, una de las premisas de Brecht que más rápidamente se asimiló, en torno al aspecto dramático, fue la visibilización de los personajes anti-heroicos, lo que resultaba acorde con los intereses de las dos tendencias. Otro postulado, el más notable de todos, fue la idea del distanciamiento, el efecto que rompe la ilusión de realidad provocada al contemplar los hechos representados, de manera que el espectador puede permitirse el pensamiento crítico.

El movimiento del *nuevo teatro* también hizo énfasis en la construcción de obras a través de un proceso colectivo que implicó la participación de los actores como creadores, idea que se convirtió en uno de sus rasgos característicos.

### **I. 5. 7. La Creación Colectiva**

Según los miembros del Teatro Experimental de Cali, el método de la Creación Colectiva surgió a partir de la conciencia del actor como creador de las ideas contenidas en la obra, y proponía transgredir la subordinación de los actores como repetidores de los pensamientos trazados por el dramaturgo y el director. A los integrantes del TEC les interesaba democratizar el trabajo de configuración de un discurso para su representación teatral y que todos participaran equitativamente era

casi un acto de justicia, entendían que tradicionalmente trabajar en el teatro era obedecer al director y al dramaturgo, así que lo que hicieron fue poner en duda la soberanía de ambos. Para ellos: “Antes de la creación colectiva no se solía pensar en esa posibilidad, y esto limitaba a los grupos de la expresión de sus preocupaciones.”<sup>58</sup> Era pues la necesidad de manifestar experiencias e ideas comunitariamente lo que constituyó un particular proceso de trabajo y creación donde se establecieron unas reglas (y en ese sentido podría entenderse el método), que permitieron la manifestación y expresión de los intereses del grupo, que quedarían consignados en los productos finales, es decir, en la pieza dramática.

Entre los acuerdos del proceso de producción del Teatro Experimental de Cali, por lo menos tal como lo relataron en el año 1978 (y hago esta aclaración porque el punto de vista pudo cambiar), se estableció que la improvisación sería la estrategia imprescindible con la que se produciría el material pretexto. Luego agregaban un esquema básico de conflicto, por lo que el contenido de la improvisación o los acontecimientos escenificados correrían por cuenta de los actores. Una variación del proceso se daba cuando alguno de los miembros manifestaba interés por la dramaturgia, en ese caso el aludido debía trabajar en colaboración con una comisión que velaba por los intereses del grupo y si, finalmente, la propuesta reflejaba las preocupaciones colectivas, entonces sería aprobada.

En el caso del Teatro La Candelaria el asunto era, o es, de otro color. Santiago García insistió en más de una ocasión en que la Creación Colectiva no es un método, no para él ni dentro de su grupo, pues “los candelarios”, como se les llama cariñosamente, consideran un peligro para el arte la aplicación de fórmulas:

Yo pienso que la Creación Colectiva –aunque otros la hayan presentado así– no es una metodología de trabajo, no es una fórmula para hacer teatro sino más bien una actitud que tiene que ver con el arte en general. La Creación Colectiva no es nada nuevo sino una cosa supervieja, más que nosotros en todo caso, y por ejemplo, las catedrales góticas fueron creaciones colectivas. En ese sentido la han entendido muchos grupos en Colombia, entre ellos el nuestro; aunque sea igualmente exacto que otros la han entendido de una manera muy oportunista, identificándola con un Método fácil y rápido para fabricar las representaciones teatrales. Ahora, ¿qué ha pasado con la Creación Colectiva? Refiriéndome a *La Candelaria*, en un momento determinado la Creación Colectiva comienza a convertirse en un Método, que es el cáncer, una especie de sida que se instala en el teatro, lo cual fue percibido por todos como algo que nos conducía a una especie de

---

<sup>58</sup> Véase TEC (1978: 316-317). El artículo fue actualizado por la comisión de publicaciones del TEC en 1975, por lo que la autoría del texto también es colectiva.



anquilosamiento del poder creador del grupo. Entonces suspendimos esa forma de trabajo y más bien nos inclinamos a partir de propuestas individuales, o sea, de textos escritos por los actores (García, 1992: 11-12).

El Teatro La Candelaria, en tanto experimental, siempre está buscando la manera de reinventarse, saben que lo que pudo ser funcional en un proceso, puede ser adverso en otro. Una postura que concibe el proceso creativo como algo impredecible. Desde el punto de vista de García no existen verdades ni recetas en el arte (2001: 32).

Otro aspecto interesante del fragmento citado es que manifiesta los desplazamientos o las transformaciones que han ido surgiendo en el proceso de desarrollo del colectivo, por lo que en el párrafo se destaca un punto de giro, que dieron, para producir sin “estancarse” y transgredir sus propios logros, es decir para no quedarse con lo dado, lo conocido, sino avanzar en la experiencia del presente. De manera que después de haber realizado varias obras de autor, volvieron a trabajar con la forma colectiva de la creación, y en todos estos años han ido alternando ambas perspectivas, según sus necesidades expresivas.

Por otra parte, es fundamental aclarar que la Creación Colectiva no es una concepción configurada por el movimiento del *nuevo teatro*, sino que ha sido una manera de entender el teatro a lo largo de su historia:

La creencia de que la Creación Colectiva es un invento del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, o una “presunta moda pasajera impuesta” carece de argumentos sólidos y serios si hacemos una breve retrospectiva sobre algunos de los momentos más relevantes que conforman la historiografía del teatro hasta nuestros días. En estos, sin lugar a dudas, encontraremos latente la presencia constantemente activa del trabajo en equipo, a través de distintas formas de organización y producción del hecho teatral (Duque y Prada, 1993: 62).

El dúo hace un recuento sobre épocas y tipos teatrales en los que se aplicaba dicha concepción del trabajo, entre los que reconocen, por nombrar alguno, que la *commedia dell'arte* fue uno de los antecedentes.<sup>59</sup> También señalan que el drama burgués del siglo XVIII fue el encargado de catalizar la creatividad del actor, hasta que en el siglo XX, gracias a la revolución de los movimientos vanguardistas se recuperó un papel activo para los actores, pues dichos movimientos estuvieron: “empeñados no sólo en la ruptura del naturalismo fotográfico, sino también en la

---

<sup>59</sup> ¿Cuáles son las posibilidades de que la idea de la Creación Colectiva se deba más bien a un elemento característico del teatro en cuanto institución?

recuperación del *lenguaje teatral*, y en la función social de la obra de arte y por ende del trabajo en conjunto” (Duque y Prada, 1993: 63).

Duque, Prada y García comparten opinión e intentan reivindicar que los del *nuevo teatro* no se inventaron la Creación Colectiva, lo que desde mi punto de vista no es casualidad ya que García sirvió de estímulo, en el buen sentido, a Fernando Duque y Jorge Prada para recorrer los caminos de la investigación, así que no se puede ignorar que el discurso de estos dos investigadores del teatro colombiano tienda a acentuar, o reforzar, el punto de vista de García, su gran maestro, en torno a muchos de los fenómenos que han caracterizado la historia del teatro colombiano.

En una reflexión más actual, José Domingo Garzón (2008), dramaturgo y docente que constituye el corpus de análisis de esta investigación, expone críticamente las dudas acerca de la idea de la creación en grupo le provocan:

el concepto de grupo se antepuso al de creación, o mejor, trató de amalgamarse en una coyuntura de “creación colectiva”, que significa crear en grupo, es decir, agrupar la creación, es decir, socializarla, es decir, confundir la forma (el grupo) con el sentido (la creación) en una fenomenología de trabajo que, aupada por críticos sectarios, terminó por convertirse dizque en el aporte del teatro colombiano al mundo del teatro.

La discusión en torno a la Creación Colectiva es vigente y tampoco es el sentido de esta investigación profundizar en tal asunto. No obstante, resulta apresurado afirmar que es un aporte al teatro mundial, por lo que parece más preciso decir que es uno de los rasgos del movimiento del *nuevo teatro*, y que además de las diversas controversias que ha provocado, también ha sido objeto de varias investigaciones. Pero volvamos a los hechos.

La Creación Colectiva resonó en las voces y mentes de aquellos tiempos, y adquirió tanta importancia que se extendió como una práctica dogmática. Durante los últimos años del sesenta y los primeros del setenta hubo una expansión de la concepción y un auge del procedimiento, una “convulsión”. Y como germinaron muchos grupos afines con la idea de la Creación Colectiva, y con las otras que también caracterizaban al movimiento, en 1975 se realizó el primer Festival del Nuevo Teatro, recordemos que el Festival de Manizales se había extinguido en 1972.

Al *nuevo* Festival acudieron 99 grupos y 1.209 actrices y actores según expone Azcárate (1978: 435). Ante semejante cifra algunos justifican el *nuevo teatro* colombiano como un movimiento por: “estar conformado por un conjunto muy

grande de grupos, que tienen unas características que le dan identidad” (Piedrahíta, 1996: 9). Aunque el asunto es más complejo porque los grupos de teatro universitario y los consolidados en los barrios populares, se mezclaron con los profesionales.

Reyes (1977: 417- 419) que también analizó el fenómeno de la proliferación de grupos con los datos estadísticos que recopiló la Corporación Colombiana de Teatro en 1975, a través de unas encuestas realizadas a los participantes en el Festival del Nuevo Teatro, concluyó que muchos de los que participaron en la muestra no se desempeñaban cotidianamente en el teatro. Lo que además explicitó otro fenómeno: montar una obra únicamente para participar en el festival.

De tal manera fueron realmente pocos los grupos estables del *nuevo teatro*, es decir, los que se dedicaron al trabajo teatral durante períodos superiores a cuatro o cinco años consecutivos. Finalmente, apunta que: “Abrir una sala, constituir un grupo, formar un repertorio y crear un público, son las bases para llegar a una representatividad real y no formal. Y todos estos aspectos anotados logran mantenerse y desarrollarse si se lucha por una consecuente dignificación de la profesión” (Reyes, 1977: 420).

Si tomamos en cuenta esta observación -habría que indagar su percepción actual, recordemos que las ideas cambian con el paso del tiempo- puede dudarse de la dimensión del movimiento del *nuevo teatro* colombiano, y en ese sentido parece pertinente una revisión actualizada de tal fenómeno, tarea que no nos corresponde en este estudio pero que valdría la pena desarrollar en otro momento, sobre todo porque fue un movimiento que se construyó y legitimó a sí mismo, y en ello radica su fuerza.

Lo que no puede dudarse es que en este período el teatro colombiano también estuvo en equivalencia con las búsquedas, inquietudes y planteamientos del teatro en otros países, especialmente los americanos, como Argentina, Chile, Cuba y México, territorios en los que se intentaba arraigar un compromiso con la realidad e identidad latinoamericana y, por ende, consolidar una dramaturgia representativa del contexto, que además se constituía oscilando entre la creación individual y la colectiva. No obstante, esta última fue particularmente emblemática de la causa, como bien reconoce Reyes:

Las distintas experiencias de creación colectiva producidas en el teatro contemporáneo de Latinoamérica tienen un elemento en común, a pesar de sus diferencias y matices: la búsqueda de una dramaturgia nacional y popular, en los distintos casos, y la expresión creadora del actor, ya no sólo

como un simple intérprete del texto de un autor, sino como creador integral del hecho dramático (1988a: 42).

Desde mi punto de vista, uno de los mayores logros de dicho movimiento, teniendo en cuenta que incluso hoy resuena en lugares insospechados de la memoria (por ejemplo en la de participantes a diversos encuentros, festivales y congresos sobre teatro latinoamericano), fue lograr la visibilización del teatro colombiano fuera de las fronteras geográficas, reconocimiento que permitió establecer vínculos entre diferentes gentes, y especialmente a lo largo y ancho de América, lo que contribuyó a fortalecer una concepción determinada sobre el arte y la cultura colombiana.

En la presentación del libro *Máscaras y ficciones*, Vásquez Zawadski (1992: 13) cita una observación de Giorgio Antei que viene al caso y que transcribo tal cual:

El Teatro en Colombia alcanzó su auge en la década de los setenta, época en la que logró ocupar una posición hegemónica a nivel latinoamericano. Haciendo propia la creación colectiva como método e ideología del trabajo teatral, el Nuevo Teatro Colombiano no sólo se integró a un movimiento de tipo continental sino que se colocó en su vanguardia.

Por su parte, para la investigadora Lamus (1999: 121):

La década del setenta se podría sintetizar como el período en el cual el teatro colombiano y latinoamericano conquistó prestigio en Estados Unidos y Europa. Se hablaba de un teatro colombiano (no de teatros) porque el reconocido en el exterior fue el hegemónico, el cual formaba parte de un proyecto cultural coherente, compuesto por una filosofía y una praxis política, que coadyuvaría en los cambios estructurales del Estado. Fue un teatro formalizado por un método: la creación colectiva; Bertolt Brecht, el guía por excelencia del movimiento y las interpretaciones colombianas que de sus teorías se hicieron, dieron identidad al teatro colombiano.

Si bien la Creación Colectiva es una de las características que más destacan los comentaristas e investigadores sobre el teatro de esta época, así como la dramatización de la historia del pueblo colombiano y la fuerte influencia de Brecht, parece oportuno considerar que, desde el enfoque empleado, el rasgo más significativo del movimiento del *nuevo teatro* colombiano fue el cambio de actitud y de pensamiento, transformación posible por una conciencia crítica frente al pasado, que en combinación con las experiencias de vida y la identificación con ciertos modelos, no solo dramáticos sino políticos, esculpieron otra concepción y percepción, un nuevo sentido para el teatro, otra manera de entenderlo.

Hoy en día, La Candelaria y el TEC continúan siendo en el ámbito nacional los mejores representantes de la Creación Colectiva, a pesar de los cambios históricos; además en las míticas agrupaciones hubo y hay una necesidad de teorizar sobre las implicaciones tras abordar un proceso de creación dramático, esfuerzos intelectuales que contribuyeron tanto a la idealización del procedimiento y al de los grupos, como también a su legitimación, pero sobre todo a la justificación o sistematización de su trabajo.<sup>60</sup>

El proceso y los productos realizados por La Candelaria y el TEC, sus aciertos y fracasos, tuvieron impacto en toda una generación de espectadores, tanto fue así que se convirtieron en los representantes de “culto” del *nuevo teatro*, pues sus resultados estéticos procuraron reconocimiento y popularidad al teatro colombiano. En definitiva en ellos reposa una parte fundamental, con todo el peso que tiene tal palabra, del legado de la reciente historia del teatro en Colombia. No obstante, es muy importante subrayar que la historia de nuestro teatro no empieza ni termina ahí.

#### **I. 5. 8. La Escuela Nacional de Arte Dramático en la década del setenta**

En 1975, un año muy importante para el teatro colombiano como ya se habrá notado, Santiago García además de ser el director de La Candelaria se convirtió en el director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, la institución se encontraba agonizando desde que Víctor Mallarino falleció en 1967. Durante 1968 y 1969 estuvo cerrada hasta que se creó Colcultura.

El Instituto Colombiano de Cultura, incorporó en sus responsabilidades la administración de la Escuela, así que en 1970 nombró a Jaime Santos director de la ENAD. Santos tuvo que lidiar con muchísimos problemas administrativos causados por una falla estructural: Colcultura no estaba acreditada como institución de educación superior y solo podía encargarse de los asuntos de orden administrativo, esto implicó que el recién asignado director tuviese que improvisar convenios con la universidad que se mostrase afín con la idea de cobijar y amparar a la escuela. Ese fue el caso de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sin embargo, como era de suponer, la

---

<sup>60</sup> Véase García (1983) y (2002).

dispersión, el caos y lo precipitado del convenio propiciaron la deserción estudiantil y la destitución de Santos, quién soportó la compleja situación y el cargo unos tres años.

Fue entonces cuando Colcultura consolidó una comisión con personas altamente capacitadas para desarrollar la reestructuración de la escuela y no es de sorprender que, debido al auge del movimiento del *nuevo teatro*, los encargados o invitados a participar en dicha delegación fueran Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes y Santiago García. El trío diseñó un *nuevo* plan de estudios cuya aplicación contribuyó a la recuperación de la Escuela, que empezó otro de los períodos más importantes en su historia, y entonces Santiago García fue nombrado director.

Como era de esperar, las ideas del *nuevo teatro* se cimentaron en el corazón mismo de la escuela. Uno de los objetivos de la ENAD fue ampliar el campo de acción de sus estudiantes. No solo querían formar actores, sino gentes comprometidas a divulgar y promover el teatro desde la docencia y la gestión<sup>61</sup> y algunos de los estudiantes de este período, efectivamente, se convirtieron en una generación que contribuyó con su trabajo a la dignificación del teatro. Es más, Carolina Vivas, dramaturga de dos de las piezas que abordaremos en esta investigación como objetos de análisis, es egresada de la escuela, estudió allí entre 1977 y 1981, y José Domingo Garzón, otro de los creadores dramáticos que aquí se estudian, también es titulado de la ENAD, aunque su proceso estudiantil se dio en un período posterior, entre 1981 y 1984 aproximadamente.

Desde la llegada de Santiago García a la dirección de la escuela, el plan de estudios se modificó hasta 1978, cuando se configuró el que daría cuenta de las necesidades y los intereses reales tanto de estudiantes como de maestros, lo que nos indica que este programa se constituyó a partir de un trabajo colectivo, de las interacciones o el diálogo entre ambas partes. De esa colaboración surgió el Taller Central, un espacio académico en el que se reunían los estudiantes de todos los cursos y la planta docente para reflexionar sobre el teatro. Era el momento de pensar la práctica y practicar la teoría.

Realmente lo que cabía destacar con esta pequeña reseña sobre el nuevo rumbo de la ENAD, era que la entidad también se adaptó al contexto y a las circunstancias particulares del momento histórico, por lo que fue un núcleo importante para conservar y extender aquella concepción sobre el teatro colombiano.

---

<sup>61</sup> Sobre la idea del actor-promotor, o del actor como algo más véase García (1983: 17-19) en particular “Un actor de un nuevo tipo para un nuevo teatro”.

### I. 5. 9. Algunas piezas del movimiento del *nuevo teatro*

En 1975 *Guadalupe años sin cuenta*<sup>62</sup> fue montada y estrenada por el teatro La Candelaria y recibió el Premio Casa de las Américas. Esta pieza de Creación Colectiva se considera paradigmática dentro de la historia del grupo. La obra dramatiza la traición política del partido liberal a las guerrillas de los llanos orientales, las que se conformaron después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán para combatir los abusos de los conservadores.<sup>63</sup> Basada en hechos históricos cuenta “la versión no oficial de la historia”.

Con este montaje La Candelaria consolidó su trabajo profesional pues captó la atención de espectadores y crítica nacional e internacional, y fue invitada a diversos festivales de teatro. Debido a su participación en el festival de teatro de Caracas realizado en el año 1976 puede traerse a colación el siguiente comentario, que también expone una parte del proceso de configuración dramática:

El grupo llevó a cabo una encuesta tanto en los llanos orientales como en Bogotá, interrogando a los testigos de la guerrilla de los años 50. Y creó una perfecta obra brechtiana. La fábula, que empieza y termina por el asesinato del jefe guerrillero Guadalupe Salcedo, narra el nacimiento, desarrollo y ahogo de la guerrilla favorecida y traicionada por el partido liberal. La reflexión propuesta al público es el análisis de este lógico fracaso. (...) *Guadalupe* marca la madurez del grupo líder con el TEC del teatro colombiano. Tiene valor ejemplar para toda una tendencia del teatro latinoamericano en busca de un teatro político con valor estético, ni esquemático, ni aburrido (Rozenthal Genevieve, 1976: 66- 67).

Otra opinión de esta emblemática obra la proporciona Giorgio Antei (1978: 530):

El recurrir al mismo elemento dramático en el inicio y final de la pieza –el asesinato de Guadalupe Salcedo- estimula una serie de consideraciones. La circularidad estructural realizada mediante la analogía y la complementariedad (o consecuencialidad) del prólogo y el epílogo –versiones semánticamente discordantes pero formalmente similares- es rigurosamente funcional tanto en el desarrollo de la acción y en su conclusión como en la formulación de la tesis. En este segundo sentido el

---

<sup>62</sup> La obra ha sido publicada por La Candelaria ediciones, pero también se puede ver el montaje completo en el siguiente enlace: <http://hidvl.nyu.edu/video/000512389.html>

<sup>63</sup> Un material que puede resultar ilustrativo sobre los acontecimientos de violencia entre conservadores y liberales es la película colombiana *Cóndores no se entierran todos los días*, que se basa en la novela que lleva el mismo nombre, cuyo autor es Gustavo Álvarez Gardeazábal.

acontecimiento se transforma de simple paradigma de un contexto histórico delimitado –la violencia de los Llanos– en emblema de la brutalidad represiva del orden capitalista.

Entre 1974 y 1975<sup>64</sup> el Teatro Popular de Bogotá, grupo hoy desaparecido y que se había fundado en 1968, estrenó *I Took Panamá*. La dramaturgia la realizó Luis Alberto García pero fue producto de un proceso de Creación Colectiva. La pieza expone una hipótesis dramática sobre cómo ocurrió la separación de Panamá en 1903, cuando José Manuel Marroquín, el pariente lejano de Luis Enrique Osorio era presidente de Colombia. En la obra Marroquín es representado, o en los términos de la dramaturgia, caracterizado, como un gobernador incompetente que se dedicaba con rigor a los placeres literarios en vez de administrar los recursos del país. Según González Cajiao la obra: “trata, al estilo de Weiss, en forma caricaturesca y satírica, de la separación de dicho país; pero la excesiva deshumanización de la caricatura y un cierto esquematismo en las situaciones históricas y en los personajes, decididamente alejados del realismo [...] hizo que el grupo tendiera hacia el cliché” (1986: 382). Aún así, la pieza se ha convertido en distintiva de la dramaturgia colombiana de esta etapa, tanto por su temática como por estar en sintonía con las ideas y expresiones de su tiempo.

*La agonía del difunto*<sup>65</sup> de Esteban Navajas recibió el Premio Casa de las Américas en 1976 y fue estrenada por el Teatro Libre en 1977. La pieza expone la realidad nacional, representa el conflicto entre el propietario de la tierra y sus trabajadores. El protagonista, el terrateniente Agustino Landazábal finge su muerte para evitar que los arrendatarios, ya agotados con la explotación, se rebelen y ejecuten represalias en su contra. Desde el punto de vista de Plata (1997: 20), quien además fue el director escénico de la obra:

La acción de la pieza se desarrolla geográficamente en las regiones de la Costa Caribe colombiana, más exactamente en la zona que ocupan los Departamentos de Córdoba y Sucre, donde inmensos y feraces valles padecen el régimen terrateniente con las relaciones de producción típicamente feudales. Gran parte de las invasiones anotadas tuvo lugar en

---

<sup>64</sup> González (1986: 382) menciona una fecha para indicar el estreno de la obra, propone el año 1975. Pero en otro de sus trabajos, concretamente el titulado “Se hace camino al andar”, publicado en el *Boletín Cultural y bibliográfico*, menciona 1974. Por otro lado, Pardo (1985: 89) señala que fue a partir de 1974.

<sup>65</sup> Existe una versión cinematográfica de la *Agonía del difunto*, producida por México, Venezuela y Cuba. Y una adaptación para la televisión alemana de la que no encontré mayores referencias.



este territorio que el autor conociera bastante bien por haber vivido en él durante algunas épocas de su juventud.

Otro comentario que me interesa destacar porque explicita, una vez más, que en el corazón mismo del objeto dramático se acrisolan elementos característicos de nuestro contexto y sociedad, con las convenciones del teatro moderno, es expuesto por González Cajiao (1985a: 74):

la situación contiene también momentos de humor sórdido que dan variedad al desenvolvimiento de esta historia macabra, lo cual la emparenta con el teatro del absurdo (*humor negro*) y con el de Antonin Artaud (*teatro de la crueldad*). Sin embargo, es sobre todo la estructura circular de la pieza, lo que no la hace totalmente política [...] a pesar de que también en ella la "revolución" triunfa. Por lo tanto, es importante señalar que la obra, estructuralmente, mucho más que al teatro político se halla cercana al teatro del absurdo, género no muy abiertamente reconocido como decisivo en el teatro colombiano contemporáneo por quienes quieren llamarse, a toda costa, "revolucionarios", pues es indudable que esta obra se mueve en un círculo vicioso; como bien lo expresó Samuel Beckett, uno de los máximos exponentes del teatro del absurdo,<sup>66</sup> "le plus Ça change, le plus c'est la même chose", "cuanto más cambian las cosas, más siguen siendo lo mismo".

Si bien la obra consigna las ideas del teatro comprometido con las clases populares y la concreta realidad social del país, también contiene los principios e ideas del teatro moderno y vanguardista, cuyas formas o convenciones no se desarrollaron necesariamente en nuestra geografía, pero que se adoptan y se adaptan, se combinan y reinterpretan, lo que resulta acorde con una cultura mestiza. Por otro lado, si González señala que hay una frontera entre lo que considera "teatro político" y "teatro del absurdo", me parece oportuno recalcar que se conjugan diferentes tendencias, convenciones y estilos según las necesidades de expresión dentro de una sociedad que se caracteriza por una historia y un tipo de vivencias. Algunos elementos se mantienen y otros se van modificando. Otro tema es el acento político que hay en el teatro del absurdo (o el grado de absurdidad que hay en la política) y que, seguramente se podría discutir en alguna otra ocasión.

Como lo que más interesa en esta investigación es el producto, el objeto dramático, es decir, un forma fija y configurada a partir de ciertas convenciones, podemos dar otros nombres de obras teatrales que dan cuenta de aquel momento de esplendor del *nuevo teatro*, es decir, cuando se hallaba en el punto más álgido de

---

<sup>66</sup> González Cajiao asume a Beckett como representante del absurdo. Sin embargo, Beckett nunca se atribuyó esa etiqueta. El discurso sobre lo absurdo pertenece a Esslin como veremos en otro capítulo.

divulgación y representatividad. Tal es el caso de *Bananeras* del grupo Teatro en Acción, *Nosotros los comunes* de La Candelaria, *El grito de los ahorcados* de Gilberto Martínez, *Soldados* de Carlos José Reyes, *La denuncia* del TEC y *El abejón mono* del grupo Teatro La Mama.<sup>67</sup> La mayoría son frutos de la Creación Colectiva, el proceso, más bien la concepción de configuración dramática que se adaptó a las necesidades expresivas e ideológicas de una generación, cuyas ideas contribuyeron a rescatar la mirada sobre la historia nacional y explicitan el compromiso social con la realidad y la cultura popular al legitimarlas como protagonistas de los hechos.

### I. 5. 10. Disonancias

La diversidad teatral que se había gestado durante la década del cincuenta, cuando se fundaron las escuelas y circularon las obras que hoy consideramos representativas de la modernidad, se minimizó durante el sesenta y el setenta. La idea del *nuevo teatro* colombiano se convirtió en arma de doble filo: “el teatro nacional ya entonces dominante tendía hacia parámetros algo uniformados por posiciones ideológicas; esta homogeneidad dio la impresión, en su momento, de estancamiento y falta de creatividad” (González Cajiao 1996: 10-11).

El discurso crítico también apuntó en aquella dirección y muchas de estas voces se encontraban en el extranjero, un fenómeno interesante porque manifiesta que parte de la legitimación sobre el teatro y su producto necesita una mirada y una voz distante, la figura del crítico. Lo que no deja de ser paradójico es que el movimiento del *nuevo teatro* colombiano tan abiertamente identificado con la idea de la “descolonización cultural”, apeló a las voces extranjeras para que estas reconocieran su importancia, como cuando Eugenio Barba,<sup>68</sup> un recurso de por sí agotado en mi opinión, legitima la praxis teatral colombiana.

---

<sup>67</sup> Hay otras tantas aquí no mencionadas que también dan cuenta del fenómeno. Para más información sobre piezas paradigmáticas de tal etapa véase Duque y Prada (1993: 66-72) en particular “Consideraciones sobre la Creación Colectiva. Panorama de la Creación Colectiva en el Nuevo Teatro colombiano”.

<sup>68</sup> Eugenio Barba y el Odin Teatret han sido influyentes para el teatro colombiano, no solo en los procesos del Teatro la Candelaria, sino de Varasanta y el Teatro Taller de Colombia, entre muchos otros. Eso puede ser el tema de otra investigación. Muchas de las ideas que han afectado el desarrollo del teatro nacional se deben al intercambio, mestizaje cultural o al encuentro con el otro, aunque cabe preguntar: ¿qué se llevan los que vienen cuando se encuentran con la cultura colombiana?

Hace un par de años, por traer un ejemplo que justifique esta afirmación, este director de prestigio mundial reconocía y validaba el trabajo de Santiago García, así lo relata Sandro Romero Rey en uno de sus artículos:

Antes de que se terminase el milenio, Eugenio Barba, para la celebración del nacimiento de su Teatro Odin, invitó a su sede de Holstebro, en Dinamarca, a los fundadores de las seis grandes tradiciones teatrales del siglo XX. Uno de los seis invitados de honor fue Santiago García. Más allá de toda circunstancia, este hecho nos evidencia una verdad incuestionable: La Candelaria es el mejor ejemplo del teatro que se produce en nuestras tierras, con 40 años cumplidos en 2006 no sólo como exponente de un pasado respetable, sino como un protagonista de una historia viva [...] de una actitud estética en permanente evolución y de una sensibilidad sin par, sin concesiones y sin pausas. De alguna manera La Candelaria se acerca, gracias incluso a su aceptación universal, a la “colombianidad” que se nos hace tan esquiva en nuestro teatro (2007: 137-138).

La Corporación Colombiana de Teatro como organización gremial al parecer contribuyó a la uniformidad pues delineó unos parámetros discursivos, unas premisas a las que los grupos debían adscribirse y florecieron tensiones, naturalmente, porque tales condiciones coartaban la independencia estética y la búsqueda de un estilo. Así que el manifiesto del *nuevo teatro* con el tiempo parecía transformarse en algo dado, en un decálogo de instrucciones. Y ese fue el comienzo del fin, porque ni el pensamiento ni las experiencias de la vida son inmóviles.

A la larga volvió a ocurrir lo que había pasado en torno a la ASONATU, los intereses se transformaron, cada grupo tuvo sus impulsos o necesidades diversas, como ejemplifica el caso donde mencioné la participación del TEC en el Festival de Manizales, cuando la ASONATU y la CCT habían acordado que los grupos colombianos no se incluyeran en el encuentro.

Por otro lado, había discordia si una agrupación teatral no creía en la Creación Colectiva<sup>69</sup> o cuando aparecieron otros teatros cuyo énfasis estaba puesto en lo económico, como fue el caso del Teatro Nacional. En representación del primer caso podemos decir que el Teatro Libre se independizó, digamos, de la doctrina porque

---

<sup>69</sup> Es importante subrayar que cada grupo que aplicó esta concepción teatral, y es a propósito que estoy evitando llamarlo método, tenía su manera particular de desarrollarlo, no todos emprendían tal proceso de una manera responsable, sofisticada o profunda, incluso llegó a existir un teatro colectivo muy superficial y/o panfletario. Véase Duque y Prada (1993: 66) en particular “Consideraciones sobre la Creación Colectiva. Panorama de la Creación Colectiva en el Nuevo Teatro colombiano”. Esta fue una de las razones por las que el *nuevo público* se saturó del teatro.

intentaba legitimar el teatro clásico y la creación individual. Camacho (2005: 19), reflexionando sobre el asunto comenta:

Cuando se superó el costumbrismo, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se hacían obras del repertorio internacional: Shakespeare, Lope de Vega, Brecht, obras del llamado “teatro del absurdo”. Pero luego, a finales de los años sesenta, el teatro se radicalizó políticamente y el teatro de repertorio quedó, si no desterrado, si muy desacreditado y arrinconado. Y se entronizó la idea de que había que dedicarse exclusivamente a los temas nacionales. Y el teatro de repertorio no se alcanzó a aclimatar. No alcanzó a enraizarse, a formar un público.

Con un teatro de repertorio el director del Teatro Libre se refiere a los clásicos griegos, los del barroco y al drama moderno. Esperemos que algún día el teatro colombiano y latinoamericano sean parte del repertorio. Por otro lado, es notable que Camacho comparte la concepción de “formar” o conseguir un *nuevo* público, idea que todavía hoy prevalece, que es vigente.

El Teatro Libre fue fundado en 1973 por Jorge Plata, Patricia Jaramillo, Ricardo Camacho y otros, y había nacido a partir de la idea de hacer un teatro independiente y comprometido con las clases populares. Hasta ahí podría decirse que el Teatro Libre compartía los preceptos del movimiento del *nuevo teatro*. Recordemos que Camacho fue director en el grupo de teatro estudiantil en la Universidad de los Andes y había llevado a escena obras de Peter Weiss, y al igual que Santiago García, Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes, fue expulsado del cargo. Además, fue miembro de la delegación que constituyó a la CCT, al menos eso nos indica González Cajiao (1986: 358), y uno de los suscritos al gremio, aunque su permanencia fuese pasajera. También los primeros integrantes del Teatro Libre descendían del teatro universitario, así que habían pasado por aquella experiencia y compartían ese compromiso con la realidad tan característico de la época. El grupo de principiantes montó algunas piezas de Creación Colectiva, por ejemplo: *Encuentro en el camino*, *La verdadera historia de Milcíades García* y *Un pobre gallo de Pelea* (Camacho, 2005: 18).

Mientras los grupos insignes del movimiento del *nuevo teatro* habían sido impulsados y constituidos por personas provenientes de sectores populares, del estudiantado, de la elite intelectual y de la burguesía, la mayoría de integrantes del Teatro Libre pertenecían a la Universidad de los Andes, en la actualidad la entidad de educación superior más costosa de Colombia (sus estudiantes, generalmente, son los

hijos de la clase dirigente, aunque “democráticamente” allí pueden estudiar quienes dispongan de los medios económicos). No obstante, los jóvenes universitarios de los Andes que consolidaron el Teatro Libre estaban vinculados a la izquierda y seriamente comprometidos con la lucha popular. Sin embargo, no eran actores y carecían de una formación teatral propiamente dicha, asunto en que el teatro La Candelaria tenía un terreno abonado, debido a la experiencia y montajes realizados cuando se hacían llamar La Casa de la Cultura y al bagaje que por ese entonces Santiago García tenía.

Cuando “los del libre” constituyeron el grupo de teatro conservaron la idea del compromiso político y social con el país. También querían hacer teatro pero como no tenían la formación escénica decidieron ahondar en los aspectos teatrales de forma autodidacta.<sup>70</sup> Y aunque también consideraban urgente fortalecer la dramaturgia nacional, más bien opinaban que una buena dramaturgia es producto del trabajo de un autor, idea que, según Ricardo Camacho se desprende de la formación literaria que habían recibido en la Universidad pues casi todos estaban estudiando, precisamente, literatura, al menos así lo explica en la entrevista que le realizó Jaramillo en el libro *Teatro Libre de Bogotá, 1973-2005*.

El Teatro Libre era una alternativa a los grupos que permanecían inmersos en la concepción de la Creación Colectiva, y como tal, planteó otra estrategia para impulsar la dramaturgia colombiana. Según expresa Plata (1997: 19) sus miembros: “veían en la creación colectiva una talanquera para la aparición y desarrollo de los dramaturgos que tanta falta le hacían al teatro colombiano.” Por eso en 1975 el grupo consolidó un taller nacional de dramaturgia. Hoy en día podemos pensar que fue uno de los aportes “del Libre” al desarrollo del teatro, en tanto semillero de creadores.

En el taller de dramaturgia del Teatro Libre participaron y se formaron personalidades importantes como Jairo Aníbal Niño<sup>71</sup> (1941-2010), quien se desenvolvió como tutor y consejero debido a su experiencia previa en los confines de la literatura. Además de pintor, actor, escritor de poemas, cuentos y teatro, es considerado una figura clave de las letras colombianas porque, entre otras cosas, se interesó por el público infantil. Entre sus obras dramáticas se encuentran *El monte Calvo*, *El sol subterráneo*, *La madriguera*, *Los inquilinos de la ira*, entre otras.

---

<sup>70</sup> Una actitud de la época, baste recordar la historia y fundación del Odin Teatret en los primeros años del sesenta, cuyos miembros más destacados fueron rechazados de las escuelas de teatro.

<sup>71</sup> Para más información sobre este autor véase Arévalo (1978: 546- 563).

El caso de Esteban Navajas también es excepcional, porque como resultado del taller escribió una de las obras de teatro más importantes del siglo XX en Colombia. Nacido en 1948, fue actor del Teatro Libre y más adelante incursionaría en la dramaturgia con la configuración de *La agonía del difunto*, pieza que se convirtió en uno de los hitos de la época. También es la obra que más veces ha representado el grupo del Teatro Libre (Camacho, 2005: 21), y en ese sentido podemos decir que si *Guadalupe años sin cuenta* es la obra emblemática de “los candelarios”, *La agonía del difunto* lo es de “los del libre”.

Durante cierto tiempo las fricciones entre estas dos perspectivas sobre la producción dramática, es decir, la Creación Colectiva y la creación individual, fueron difíciles. La Creación Colectiva fue implacable y se consolidó como la tendencia hegemónica. No obstante, a mi parecer fue un error acusar al TEC y a La Candelaria de intolerantes puesto que ambos colectivos pasaron por etapas diversas, como es natural en los procesos y en la producción del arte, y como su historia demuestra, estuvieron al servicio de las dos opciones. Es más, lo mismo aplica en el caso del Teatro Libre, que empezó explorando la dramaturgia colectiva para finalmente estacionarse en el teatro de “repertorio”, y últimamente en adaptaciones de la literatura universal.

No obstante, en este período, como nunca antes, la exigencia principal para todos los implicados en el teatro era la de elaborar un producto dramático nacional, consolidar un discurso y formar o encontrar un público. En ese sentido, hay que considerar que caer en la discusión sobre el cómo del proceso de producción es ambiguo, puesto que, en mi opinión, cada grupo o individuo está sometido por los caprichos de la imaginación a pesar de una técnica y un cierto bagaje, o algunos “trucos” a los que siempre se puede recurrir, especialmente en el arte. Es difícil determinar hasta qué punto cada una de las decisiones dentro del proceso, y por lo tanto sus hallazgos, son realizados conscientemente, y es extraño intentar definir cómo debe ser un proceso de producción en el arte, o en el teatro, puesto que no se trata de una producción industrial. No obstante, otra cosa es abordar los objetos, el producto, la obra como tal, es decir, la materia y a partir de sus cualidades o características, “objetivas”, “palpables” establecer una discusión. Por eso, desde mi punto de vista, las piezas dramáticas que se produjeron en esta etapa dan cuenta del espíritu de época. En todas, independientemente del quién y el cómo, es reconocible una percepción “colectiva”, “común” o “similar” frente a la realidad y el teatro.

Respecto a la tensión entre tales perspectivas dice Cajamarca (1990b: 108) que el conflicto real fue más subterráneo, ya que la ruptura estaba justificada en la polarización de: “simpatías hacia tendencias internacionales de la izquierda.” Y más adelante agrega: “El Teatro Libre da un paso radical al cambiar el modelo interno y su proyección del mismo, replanteando de paso su objetivo artístico. A mi juicio, el Teatro Libre entiende la contradicción para poder entrar en el mercado.”

El Teatro Libre también se ocupó de la formación de actores fundando una escuela en la década del ochenta que, actualmente es de las más importantes del país, y adquirió dos sedes, una en el barrio La Candelaria de Bogotá a pocas calles del Teatro La Candelaria y la otra en Chapinero, donde antes quedaba el Teatro de la Comedia de Luis Enrique Osorio.<sup>72</sup> Las dos salas continúan funcionando.

En la década del setenta, en su ocaso, también apareció otra opción a la uniformidad del teatro colombiano. Otra disyuntiva fue lo que para ese entonces era el germen del Teatro Nacional. La argentina Fanny Mickey, a quien se mencionó en otro apartado porque había sido invitada por Enrique Buenaventura a formar parte del cuerpo docente de la Escuela Departamental en Cali, se trasladó a la capital donde se vinculó al Teatro Popular de Bogotá y colaboró con Jorge Ali Triana.

Años después, empezó su propio camino introduciendo en los escenarios colombianos un nuevo formato teatral, el café concierto, *nuevo* porque replicó e implantó una convención hasta ese momento desconocida, no porque se la hubiese inventado, como algunos de nuestros investigadores suelen mencionar cuando rememoran esta etapa de la historiografía del teatro colombiano. Su local teatral se llamó “La gata caliente” y, como era de esperar, existía un tipo de público para ese tipo de teatro, el mismo que había sido desplazado cuando los *nuevos* espectadores del *nuevo teatro* se tomaron las tablas y carteleras, y los actores de la televisión terminaban vinculándose a este modo teatral. El formato del café concierto prontamente se difundió y fueron apareciendo por varios puntos de la ciudad y del país, el proyecto fue tan bien estructurado en los términos de la gestión cultural que, posteriormente, la empresa se trasladaría al norte de Bogotá y Fanny Mickey fundaría y construiría el Teatro Nacional en 1981. Aquel establecimiento se convirtió en la posibilidad adversa al *nuevo teatro*, a pesar de que su fundadora también hubiese transitado por los orígenes de aquel movimiento del que ahora intentaba diferenciarse,

---

<sup>72</sup> Para conocer más detalles sobre la historia del Teatro Libre y específicamente sobre la creación de la escuela y la adquisición de la sede norte véase Camacho (2005: 26-29).

aunque también viniese de la misma raíz, y su teatro se ocupara más de la exposición escénica de teatro mundial, principalmente europeo. Por eso, que el Teatro Nacional lleve ese nombre es una gran paradoja con la que hemos aprendido a convivir.

Uno de los factores que contribuyó a la minimización del movimiento del *nuevo teatro* colombiano fueron las dificultades entre el propósito y la realización. Recordemos que una de las intenciones era hacer un teatro para el pueblo, pero los grupos que más tiempo dedicaron a problematizar y comprender los aspectos dramáticos y escénicos adquirieron un nivel importante en cuanto al dominio y sofisticación de las técnicas, los productos y los procesos, así que resultó legítimo proponerse hacer del teatro el medio de subsistencia. Y si el propósito del *nuevo teatro* era vincularse con las clases populares, el pueblo no tenía, -ni tiene ahora- los recursos económicos para acceder a la cultura, a la belleza, o a la alta cultura como diría Umberto Eco.

La Candelaria ha tenido que pasar por muchas crisis económicas radicales, y experimentar a lo largo de su historia las incomodidades apremiantes de la subsistencia. Pero estos héroes continuaron su trabajo por simple amor al arte. Por lo tanto, cabe preguntar: ¿cómo hacer un arte profesional y revolucionario en un sistema capitalista, sin que eso suponga para sus productores vivir en condiciones de adversidad o renunciar a sus espectadores populares?

En conclusión, el movimiento del *nuevo teatro* es un punto de referencia fundamental para aquellos que tengan interés por conocer el teatro colombiano. De hecho con todos los problemas y contradicciones que desencadenó, no tengamos miedo de reconocerlo, consolidó, tensó, cimentó y puso al descubierto la tenacidad y el compromiso de las gentes del teatro, no solo con su profesión, sino con el contexto, porque evidenció las posibilidades estéticas que se pueden desarrollar en las condiciones adversas y siempre cambiantes de un país convulso y en desarrollo como Colombia.

## **I. 6. Umbral del siglo XXI: los ochentas**

Durante el cuatrienio en el que Julio César Turbay Ayala, representante del partido liberal fue presidente de Colombia (1978-1982), ocurrieron una serie de



acontecimientos que precipitaron la realidad nacional hacia el caos. En el primer año de administración el presidente, recurriendo al estado de sitio, implantó el Estatuto de Seguridad, que dirigido contra el narcotráfico, se orientó hacia las guerrillas para luego ser utilizado contra cualquier forma de protesta social o crítica al establecimiento. De esta manera el gobierno fortaleció el poder de los militares que estaban bajo el mando del general Luis Carlos Camacho Leiva, Ministro de Defensa, quien seguía los parámetros de la Escuela de las Américas que el pentágono dirigía desde Washington para los países del sur del hemisferio. El Estatuto de Seguridad permitió varios excesos que fueron noticia en los distintos medios de comunicación en los que sobresalían los allanamientos, las detenciones sorpresivas y las torturas a detenidos, con lo cual se atentaba contra el Estado de Derecho y contra la libertad de expresión. Los sindicatos obreros y distintas organizaciones sociales sufrieron la represión oficial, por lo que no dudaron en organizarse para resistir los abusos del gobierno y de los militares.

Debido a que Julio César Turbay Ayala se convirtió en un líder impopular, tal como había sucedido a su antecesor Alfonso López Michelsen, las guerrillas que se habían configurado durante la década del sesenta y que posteriormente se manifestaron en el ámbito urbano, seguían dominando muchas regiones apartadas y olvidadas del país. Así la presencia de grupos armados como el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Movimiento 19 de Abril (M-19) y el Movimiento de Autodefensa Obrera (ADO), irrumpieron con fuerza. Los últimos habían sido los autores materiales del asesinato del Ministro de gobierno del presidente López, Rafael Pardo Buelvas. La situación se agravó ya que este hecho se convirtió en justificación para perseguir, detener y torturar a los que parecían sospechosos ante los ojos del régimen, y bajo el patrocinio de la constitución (López Restrepo, 1991: 602).

El M-19 liderado por Jaime Bateman fue posiblemente el grupo más notorio porque realizaba una serie de acciones, que por lo escandalosas y provocadoras, lograba irritar a la fuerza pública. Así que Bogotá se convirtió en campo de batalla. En el año 1978 el M-19 robó cinco mil armas a los militares. Y en 1980 las maniobras se volvieron más complejas, esta vez tomaron la embajada de la República Dominicana y secuestraron a varios diplomáticos durante los sesenta y siete días<sup>73</sup> que permanecieron en su interior. A raíz de tal incidente esta guerrilla empezó a

---

<sup>73</sup> Hay una película llamada *La toma de la embajada* de Ciro Durán, que se puede consultar como referencia.

desarticularse. Simultáneamente las FARC dejaron de ser una autodefensa de campesinos desamparados para colocarse en la ofensiva. Así que su organización interna fue depurándose y su extensión o dominio ampliándose por la geografía nacional. Desde el punto de vista de la cartografía, el país empezó a dividirse en zonas habitadas por heterogéneos grupos guerrilleros.

Por otro lado, el narcotráfico se convertía en el nuevo problema social pues los cultivos ilícitos se propagaron por aquellas zonas del país donde el Estado no tenía presencia. Y aunque en principio las FARC no estaban a favor del narcotráfico, pronto descubrieron que era una manera viable de sostener a todo el campesinado que ellos representaban, así como de financiar su lucha. Sin embargo, como explica Andrés López Restrepo (1991: 602):

la coincidencia de intereses entre jefes del narcotráfico y rebeldes no fue duradera. En 1981, el M-19 secuestró a una hermana de los Ochoa, reconocidos miembros del Cartel de Medellín. La reacción de los “capos” fue fulminante. Cada uno contribuyó con dinero, armas y hombres para crear la organización Muerte a Secuestradores, MAS. Este, el primero de los grupos paramilitares vinculado al tráfico de drogas, muy pronto pasó de asesinar miembros del M-19 a matar a dirigentes de la izquierda.

De tal manera la violencia adquirió diferentes aspectos y la realidad nacional se convirtió en un problema más complejo. No solamente se trataba de la lucha ideológica entre la clase dominante y los oprimidos, o entre los partidos políticos tradicionales, sino entre narcotraficantes y guerrillas, gobierno y narcotraficantes, guerrillas y gobierno, lo que conduciría a la configuración de varios grupos armados: los militares, la gran fuerza del orden público, las guerrillas, los paramilitares y los delincuentes comunes. Ante semejante situación entre 1981 y 1982 se intentó llevar a cabo, por primera vez, un diálogo de paz que no dio resultado. Para ese entonces se acercaban las nuevas elecciones presidenciales y los esfuerzos políticos estaban más al servicio de la propaganda que de solucionar las contrariedades.

En el siguiente gobierno, el de Belisario Betancur, continuaron los procesos o diálogos de paz, esta vez con resultados positivos puesto que se apaciguaron los conflictos en algunas zonas, y a pesar de que no todos los sectores de la política apoyaban la idea; por supuesto el ejército y varios congresistas se oponían a la posibilidad de resolver las diferencias a partir de la retórica. Y también un grupo guerrillero hizo caso omiso a este llamado de conciliación: el Ejecito de Liberación

Nacional (ELN), que durante el proceso de negociaciones continuó sus labores vandálicas (Flórez Malagón, 1991: 606). Por el contrario, debido a que las FARC permanecieron sujetas al proceso de paz lograron constituir un grupo político legal, la Unión Patriótica, cuya vigencia continúa hasta la fecha, aunque la mayor parte de sus miembros fueron y siguen siendo eliminados, como su primer candidato a la presidencia Jaime Pardo Leal.

Por su parte el M-19 retomó la lucha armada y el Valle del Cauca se volvió epicentro de los encuentros bélicos entre guerrillas y ejército, aunque también regresó al combate el EPL. En el mes de noviembre, los días seis y siete de 1985, el M-19 se tomó el Palacio de Justicia en pleno centro de Bogotá, incidente que culminaría con el incendio del edificio y la desaparición no solo de guerrilleros sino de trabajadores de tal institución. Mientras tanto el narcotráfico iba en aumento y una de las cabecillas más visibles de tal fenómeno, Pablo Escobar, incluso logró hacerse un cargo en la política.

Por otro lado, el 13 de noviembre del mismo año, hizo erupción el volcán nevado del Ruiz y la avalancha de ceniza y lodo exterminó a la población de Armero, ubicada en el departamento del Tolima. Las advertencias que antecedieron la tragedia desde 1984 no fueron tomadas en serio y perecieron, por la furia de la naturaleza, 26.000 personas. Nunca había ocurrido un desastre natural de semejante magnitud. Por tal motivo la toma guerrillera al Palacio de Justicia fue convirtiéndose en un recuerdo borroso, así como sus víctimas y desaparecidos, el silencio frente a los cabos sueltos de tal acontecimiento se propagó. Hasta hace un par de años se descubrió que el ejército por seguir la doctrina de Seguridad Nacional hizo desaparecer a inocentes y el caso ha sido abierto.

El gobierno de Estados Unidos intervendría y daría impulso a la guerra contra las drogas, contra las guerrillas y los partidos de la izquierda. Y con el asesinato de Rodrigo Lara Bonilla, el Ministro de Justicia, no hubo duda alguna sobre la nueva circunstancia: la guerra era inaplazable. El gobierno empezó la cacería sin diferenciar narcotráfico de guerrillas y a éstos, de los opositores o representantes de la izquierda, así que desde la óptica del Estado todos cabían en la misma bolsa.

En 1986 con las nuevas elecciones quedó electo Virgilio Barco, y en ese gobierno el M-19 se reinsertó a la vida civil. No obstante, la denominada “guerra sucia” empeoraba, las bandas criminales habían llegado al clímax de la violencia y los carteles de la droga estaban adquiriendo mucho poder en el territorio rural a través de

los paramilitares y también en las ciudades debido a un enorme ejército de sicarios.

Además:

La creciente politización anticomunista llevó a algunos grupos de narcotraficantes, especialmente el liderado por Gonzalo Rodríguez Gacha y Pablo Escobar, a realizar un ataque sistemático de eliminación de líderes populares, sobre todo en las regiones en donde los narcotraficantes adquirieron tierras y, donde se constituyeron en una nueva clase de terratenientes. Este grupo emergente utilizó la complicidad de sectores militares, de terratenientes regionales y de funcionarios intimidados, para eliminar cualquier foco de organización popular (Flórez Malagón, 1991: 611).

De allí que los magnicidios empezaran a ser patentes, cotidianos, y que Colombia se convirtiera en uno de los países que más atenta contra los derechos humanos. Los narcotraficantes iban asesinando a todo el que se interpusiera en sus intereses, entre ellos a Luis Carlos Galán en 1989, agresión que fue tomada por el presidente Virgilio Barco como el vino que rebozó la copa, por lo que aplicó una serie de decretos con los cuales hacerle frente a los narcos, entre ellos el de la extradición y confiscación de sus bienes. Entonces: “el 26 de agosto de 1989 los narcotraficantes respondieron al gobierno en un carta a la opinión pública en la que asumían el reto de la guerra total. Desde entonces el terrorismo se apoderó del país” (Flórez Malagón, 1991: 611).

Colombia fue perturbada con atentados, en su inmensa mayoría bombas y carros bombas colocadas en lugares estratégicos que no discriminaban a ningún sector o clase de la población. La mayoría de estos crímenes se imputaron a Gonzalo Rodríguez Gacha, alias “el mexicano”, que después de haber organizado a los paramilitares y a los carteles con un rigor matemático, fue eliminado. Su muerte dio pretexto a que los narcos, a quienes también se conocían como los “extraditables”, se replantearan las negociaciones de paz.

Si algo caracterizó al gobierno de Virgilio Barco fue que estuvo al servicio de los intereses de Estados Unidos. No obstante, aunque hubo un intento de negociación en el mes de noviembre de 1989, en los primeros meses del año 1990 el asunto fracasó y la guerra contra los narcotraficantes, tanto como sus consecuencias, se convirtieron en el pan que se come todos los días.

### **I. 6. 1. Y en el teatro...**

En 1981 Santiago García se despidió de la dirección de la ENAD pero no pudo disipar lo que desde su punto de vista había sido una buena idea, porque tenía conciencia de las carencias en torno a la reflexión teórica. Así que continuó el proceso de investigación que había empezado en la escuela, y a partir de 1983 con la colaboración de la CCT creó el Taller Permanente de Investigación Teatral, un pretexto para indagar el teatro desde varios ángulos, que influyó en el desarrollo del teatro colombiano puesto que de allí salieron algunos de nuestros investigadores. Al respecto Santiago García dice: “Una instancia necesaria para el desarrollo de un movimiento teatral ha sido el *Taller Permanente de Investigación Teatral*. [...] Con ello se ha constituido un espacio de reflexión para el teatro colombiano de innegable valor” (Duque y Prada, 2004: 398). Al taller de investigación acudieron, no solo dramaturgos y actores como Fabio Rubiano, uno de los creadores dramáticos que configuran el corpus de esta investigación, sino varios de los representantes de la investigación teatral en Colombia, como, precisamente, Fernando Duque y Carlos Prada, a quienes he citado a lo largo de este estudio.

Otros dos proyectos que surgieron en esta época y que a diferencia del Taller Permanente continúan vigentes hoy fueron: la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia en Medellín, fundada en 1980, y la ya mencionada Escuela del Teatro Libre. Sobre la primera debo subrayar la participación en la formulación del proyecto, así como en varias de las cátedras, del valenciano José Sanchis Sinisterra que durante este período se radicó en el país y cuyas contribuciones en asuntos dramáticos, que todavía están por explorarse, se extendieron hasta la siguiente década, la de los noventa e incluso me atrevería a decir que hasta hoy.

Ante la existencia de múltiples instituciones académicas para la formación teatral, que desde entonces han ido surgiendo por todo el país, se dio un fenómeno que a mi parecer contribuyó a apaciguar las viejas rencillas. Las instituciones reclamaron maestros que eran y son las mismas gentes que hacen teatro, así que las escuelas se convirtieron en espacios de convivencia y tolerancia pues consolidaron equipos de trabajo que teniendo puntos de vista diferentes, compartían un objetivo común, el estímulo y preparación de nuevas generaciones.

Los individuos vinculados a estos procesos de formación empezaron su trayectoria en un marco especializado y no de forma autodidacta o intuitiva, como

había sucedido en tiempos anteriores. No eran teatristas empíricos aunque tampoco profesionales, sino gentes en desarrollo. Podría decirse también que los estudiantes egresados empezaron a poblar el territorio dramático. Sin embargo, muchos se vinculaban, igual que hoy, a proyectos que les proporcionarían la experiencia del hacer. Por eso, antes de lanzarse a la aventura de la creación propia, trabajaron en grupos representativos en donde practicaron y enfrentaron los rigores del oficio, tal es el caso de Carolina Vivas, dramaturga que configura el corpus de este estudio y que se vinculó al teatro La Candelaria, mientras que otros lo hicieron en el ámbito de la televisión o eligieron salir de Colombia para estudiar en escuelas y con maestros de reconocimiento mundial, como sería el caso de Ana María Vallejo, otra dramaturga cuyo trabajo abordaré posteriormente.

A lo largo del decenio aparecieron perspectivas y visiones del teatro que no encajaron en el discurso hegemónico que se había apoderado del teatro colombiano en años anteriores y que abrirían otros caminos. Las nuevas generaciones, los grupos y dramaturgos *pre-emergentes*, empezaban sus procesos creativos sin preocuparse por cumplir al pie de la letra los postulados del movimiento denominado *nuevo teatro*, o por cubrir los intereses del teatro comercial, cuya presencia se materializaba vertiginosamente en la empresa del Teatro Nacional, que, posteriormente, también fundó su propia escuela de teatro. La antigua polarización, ahora proponía un territorio intermedio que estaba siendo habitado.

Los representantes de los proyectos que surgieron en la década de los años ochenta y que convivían con los proyectos anteriores, tenían otros puntos de vista. Por lo tanto:

se comienza a cuestionar las doctrinas y el método. Las nuevas generaciones reconocen el trabajo de los teatristas pioneros,<sup>74</sup> quienes para estos años son indiscutibles maestros, pero sin la vehemencia del pasado reciente. Brecht es estudiado desde otras ópticas, y se incorporan otras estéticas; se emprenden nuevas propuestas, surgen otros autores y directores. La creación colectiva ya no es la panacea para tener dramaturgia. Así se abonan la diversidad y la tolerancia en la creación (Lamus, 1999: 121).

Otros factores que contribuyeron a esa mutación en el comportamiento teatral fueron: el Festival de Manizales, que como el ave fénix resurgió de las cenizas en el año 1986, y el primer Festival Iberoamericano de Teatro impulsado por la fundación Teatro Nacional, que dirigió Fanny Mickey y se realizó en Bogotá en 1988 bajo el

---

<sup>74</sup> En Colombia los más reconocidos son Santiago García, Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes.

lema: “Bogotá un acto de fe”, eslogan que puede ser interpretado como la afirmación de que el teatro “mueve montañas” y como un “mantra o hechizo” para alejar el temor ante la idea de un atentado.

Según la explicación que de los hechos relata Santiago García, él, Patricia Ariza y Enrique Buenaventura se reunieron con el presidente Belisario Betancur para solicitarle la reapertura del Festival de Manizales y el Festival Nacional de Teatro. Unas semanas más tarde el mandatario organizó el proyecto pero dejando al margen a la CCT, así que el Festival manizalita reanudó sus labores sin contar con la participación de quienes habían sido sus defensores (Duque y Prada, 2004: 414). Según la misma versión, había una razón por la cual la relación entre el Estado y CCT se agravó. Patricia Ariza estaba vinculada a la Unión Patriótica y desde la perspectiva del gobierno todos los militantes de aquel partido eran guerrilleros. Por lo que en esta década muchas de las gentes del teatro que todavía estaban relacionadas en partidos políticos de izquierda fueron perseguidas y amenazadas. Patricia Ariza ha relatado en diversas ocasiones muchas anécdotas que testifican esta alarmante realidad. La situación fue tan irracional que en 1990 sería asesinado José Manuel Freidel en la ciudad de Medellín. Un asesinato que hasta la fecha permanece impune. Dice Santiago García que: “Después de Belisario Betancur, vino una persecución todavía mucho mayor, más violenta al movimiento teatral” (Duque y Parada, 2004: 415), incluso las sedes de La Candelaria y la CCT fueron allanadas.

Pero este no era el caso del Teatro Nacional, que, por el contrario, iba ganando los favores de la clase dirigente. Fanny Mickey se dedicó a materializar su propia idea y configuró con un éxito sin precedentes el FITB, quizá porque había una necesidad de promover los espacios de conciliación e integración, una necesidad colectiva de apaciguar el miedo a través del arte. No obstante, el Teatro Nacional también fue víctima de la “guerra sucia” y sufrió un atentado terrorista que por los azares de la vida no dejó víctimas, solo pérdidas materiales. En el desarrollo de este primer festival sucedieron varias amenazas a los organizadores, sin embargo, tanto los participantes e invitados, como los espectadores y los productores decidieron continuar el evento, y tal ha sido su importancia que hoy sigue funcionando.

Por algún tiempo se dieron discusiones en torno al criterio de selección y participación que debería aplicarse en ambos festivales, así como su función, pero los puntos de vista eran heterogéneos y cada parte defendía a “capa y espada” su opinión.

Respecto al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá valga decir que hoy

es una empresa imponente en cuanto industria del espectáculo. El evento según Ramiro Osorio (1988: 374):

Significó, sin lugar a dudas, el acontecimiento más importante que en su género se haya hecho en la historia de Colombia. Su efecto dinamizó el teatro colombiano y fortaleció su unidad. Permitió el contacto con las diversas tendencias escénicas del mundo.

Pero como son las palabras de uno de los organizadores podemos sospechar de su perspectiva, que como es natural tiende a defender y justificar su trabajo, además que excluye las experiencias de festivales realizados con anterioridad. Sin embargo, el festival, y es un hecho demostrable, desde entonces concita y reúne en un evento bianual a distintos artistas procedentes de otros hemisferios.

Por lo tanto, la fundación de escuelas y el surgimiento de más colectivos y más festivales, son fenómenos que anteceden lo que ocurrirá al inicio del siglo XXI en la escena colombiana. En tales espacios se reconocieron, intercambiaron y reflexionaron aspectos artísticos que proporcionaron a los creadores un panorama amplio de lo que estaba pasando en el país y en el resto del mundo, función que hoy se mantiene. Es allí donde también empezó a cultivarse un importante concepto que durante la década del noventa cobrará sentido hasta hoy, la pluralidad o diversidad teatral.

El sectarismo ideológico se fue aplacando, quizá, también como respuesta contundente a la situación del país que sobrepasaba todas las expectativas, así que las expresiones dramáticas se desarrollaron en relación a otros asuntos, en torno a la tradición del teatro clásico, a las estéticas de la modernidad. El problema fue que durante los ochentas: “se puede apreciar que la producción de obras nacionales descende en cantidad” (Plata, 1992: 290), afirmación que habría que comprobar en otro momento, pues no podemos desconocer que surgieron otras posibilidades que han permanecido a lo largo del tiempo y han proporcionado alguna que otra pieza característica del decenio.

Una alternativa en la manera de hacer y pensar el teatro fue el Teatro Matacandelas de Medellín, cuyo director es Cristóbal Peláez. El grupo se fundó en 1979 y con más de treinta años de existencia se ha consolidado como emblemático del teatro colombiano. Entre las piezas más recordadas de este colectivo se encuentran *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, estrenada en 1990; *Angelitos empantanados*, a partir



del cuento de Andrés Caicedo de 1995; *Juegos nocturnos I* de 1992, *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck, del 2001 y *Juegos nocturnos II, velada patafísica ¿de Alfred Jarry?* estrenada en el 2004, entre otras. El repertorio de este colectivo, como se alcanza a percibir, es variado, pues han trabajado con textos del teatro clásico y moderno, con adaptaciones de piezas de la literatura universal y colombiana, y con obras de autores nacionales como *El mediumuerto* de José Domingo Garzón, estrenada en el 2010. Incluso, varios espectáculos son de marionetas. Este grupo paradigmático es imperdible si alguna vez se viaja a la ciudad de la eterna primavera.

También en Medellín José Manuel Freidel y su grupo La Fanfarria,<sup>75</sup> que se había fundado desde el año 1976, fueron destacados en los años ochentas. Sin embargo, con su asesinato se coartó el desarrollo de una poética interesante. Pero, a pesar del catastrófico desenlace de Freidel, los actores y actrices continuaron trabajando en los avatares de la actuación y la dramaturgia, y de hecho Ana María Vallejo fue actriz en este colectivo, que hoy se llama la ex-fanfarria.

Otro caso de una perspectiva alterna lo proporcionó el Teatro Itinerante del Sol, al que ya mencionamos en la primera parte de esta investigación. Su fundación se remonta al año 1982. Y me parece que una obra simbólica del grupo es *Eart*, la escenificación del viaje de Omaira al inframundo donde reconocerá a sus ancestros aborígenes. El personaje dramático es la conjunción de Omaira Sánchez Garzón, una niña atrapada entre el lodo y la ceniza que arrasó con Armero cuando hizo erupción el volcán nevado del Ruiz, y cuya vida se extinguió después de sobre vivir durante tres días aferrada a la rama de un árbol. Fue imposible rescatarla. A este espectro del pasado se suma el mito de Perséfone. La pieza resultó conmovedora. Otros montajes en los que se manifiesta esa indagación mítica tanto universal como local son *Muysua*, *El siempre abrazo* y *Tamoanchan lugar de origen*.<sup>76</sup>

Otra opción al radicalismo teatral que se había manifestado en años anteriores, la patrocinó Enrique Vargas. Cuando el Teatro de los Sentidos no se había consolidado, su director, que trabajaba en la Universidad Nacional de Colombia, empezó a desarrollar una particular propuesta dramática. En el libro que recoge algunas reseñas sobre los espectáculos que fueron invitados a participar en el primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá realizado en 1988, dice que:

---

<sup>75</sup> Recomiendo visitar la siguiente página Web: [http://exfanfarriateatro.org/HTML/1\\_compania.html](http://exfanfarriateatro.org/HTML/1_compania.html)

<sup>76</sup> Para conocer más véase Camargo (1996: 12-14).

el trabajo de Enrique Vargas ha sido el de tomar las historias del pueblo sin destruir el encanto de su maliciosa ingenuidad, el cariño por los personajes y la complicidad con un medio. Desde esta perspectiva, el saber mirar es transformado en su laboratorio en la Universidad Nacional en algo vivo y fecundo, en una materia prima sensible, cuyos primeros resultados maduros pueden verificarse en el espectáculo (FITB, 1988: 103).

Tal comentario se hizo respecto a *Sancocho de cola y otras menudencias*, pieza dramática con la que debutó en el Festival. El teatro de Vargas con el paso de los años ganaría reconocimiento internacional y se convertiría en una propuesta representativa de un trabajo dramático y antropológico, digno y profesional, finalmente se radicaría en Barcelona donde el Teatro de los Sentidos funciona hoy.

En este primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, los grupos míticos del teatro colombiano como el TEC y La Candelaria, acudieron. No obstante, posteriormente, aquellos que ya reconocimos como representante del movimiento del *nuevo teatro*, se divorciarían del FITB debido a divergencias en los puntos de vista, en torno a lo que debería ser primordial en este evento, pues la presencia de superproducciones y sobre todo de teatros comerciales y extranjeros se volvió dominante y fueron marginando las tendencias latinoamericanas y comprometidas con la idea de lo experimental e independiente. Hoy en día, tal situación se mantiene, y además los precios en las taquillas son elevados, motivo por el cual no puedo entender la celebración como un espacio democrático, sino económicamente excluyente, a pesar de que el Festival organiza muchos eventos al aire libre, y en cierto sentido ha contribuido al desarrollo del teatro callejero. Algunos dicen que el FITB se convirtió en el festival de una elite y entre los pasillos se menciona una paradoja: los espectadores de este festival son las gentes que nunca van al teatro. Son los que van al teatro porque se pone de moda durante dos semanas. Por otro lado, estudiar este fenómeno, es decir, el desarrollo del FITB y algunas de sus implicaciones puede ser un tema para otra investigación.

A raíz de tal asunto y en respuesta a que al parecer el Festival de Manizales también se convirtió en otra cosa, muy lejana de lo que había sido en su primera etapa, la CCT consolidó en 1994 el Festival Alternativo de Teatro, celebrado en las mismas fechas en que lo hiciera el FITB, de ahí su nombre, “el Alternativo”. Al respecto, en la Web de esta organización gremial se lee lo siguiente:

El Festival de Teatro Alternativo tiene como antecedente el Festival Nacional del Nuevo Teatro [...] Se hace de manera paralela al Festival Iberoamericano de Teatro, porque es considerado imprescindible como afirmación del Teatro Nacional y Latinoamericano en conexión histórica con el movimiento teatral.<sup>77</sup>

El caso es que durante los años ochentas surgieron y desaparecieron, igual que sucede ahora, salas, grupos, directores, actores y dramaturgos. De los espacios que emergieron por esa época, mencionaré el caso del Centro Cultural Gabriel García Márquez, fundado en 1980 y que fue iniciativa de algunos “egresados” de la ENAD (Jaramillo, 1992: 292), o Teatrova, constituido en el mismo año y fundado por Carlos Parada. O el Teatro Petra de Fabio Rubiano, de quien hablaremos en párrafos posteriores porque analizaré dos de sus piezas dramáticas.

Como reseñarlos a todos no es el objetivo de esta investigación, paso por alto a muchos grupos, directores y dramaturgos, que no han sido estudiados, y en especial a los que representan el teatro de otras regiones y son ejemplos alternativos a los ya mencionados por el discurso oficial de la historiografía del teatro colombiano. Está incompetente exclusión se debe a que pretendo evidenciar las condiciones que favorecieron la renovación del teatro. Además, tal trabajo requiere de condiciones materiales y documentales que no poseo actualmente.

Debido a la proliferación de proyectos a lo largo del tiempo, la manera de explicar o pensar el teatro se convirtió, a mi parecer, en un problema que incluso hoy no ha sido resuelto pues a partir de la discutida idea de lo colectivo no es claro cómo debe investigarse, o con qué herramienta, ese objeto denominado grupo. Finalmente ¿cuáles elementos dan cuenta de una colectividad? ¿Cómo hacer de la idea de grupo un objeto fiable para analizar? ¿Es analizable?

## **I. 7. Y al fin los noventa**

En 1990 fue elegido un nuevo presidente, Cesar Gaviria, que no tardó en gestionar una nueva Constitución, la del noventa y uno. El proyecto contó con la participación democrática de la población, a través de un mecanismo denominado

---

<sup>77</sup> [http://www.corporacioncolombianadeteatro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=54&Itemid=65](http://www.corporacioncolombianadeteatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=65)

“mesas de trabajo”. Cada individuo podía acercarse a estas mesas y sugerir las modificaciones constitucionales que considerase pertinentes. El segundo paso fue conformar la comisión encargada de configurar la constitución, también conocida como la constituyente, que además fue elegida por votación popular, el resultado de las elecciones lo relata Pilar Lozano (1991: 613) de la siguiente manera:

19 integrantes de las listas del M-19, 24 liberales, 11 del Movimiento de Salvación Nacional, 9 del socialconservatismo y 7 independientes fueron elegidos por tres millones seiscientos mil votantes, deseosos de darle modernidad a la Constitución colombiana. La gran sorpresa fue la elección de dos indígenas y de dos miembros de la comunidad evangélica. Otra sorpresa: la elevadísima abstención, tanta –75%–, que los políticos tradicionales quisieron utilizarla como argumento para quitarle legitimidad a la corporación elegida popularmente.

Mientras tanto las FARC sufrieron un tremendo golpe, uno de sus fortines, llamado la “Casa Verde”, fue arrebatado. Entonces el grupo armado comenzó una ola de atentados. Por el contrario, los narcotraficantes emplearon otra estrategia, se acercaron a dicha comisión para renegociar su situación judicial y manifestaron su deseo de apaciguar las confrontaciones, liberando algunos de sus prisioneros de guerra. Pero la constituyente estaba entregada a estudiar las propuestas recolectadas hasta entonces y a re-elaborarlas, sus miembros estaban abducidos en el propósito de la democracia. Una de las renovaciones de la nueva Constitución fue la de eliminar la extradición de los delincuentes, así que Pablo Escobar en cuanto escuchó la noticia, que entraría en vigor el 19 de junio de 1991, no dudó en entregarse, pues ahora estaría cobijado por esa nueva condición.

El 3 de julio del mismo año entró en vigor la nueva Constitución y según Pilar Lozano (1991: 616) los más impresionados con la renovación constitucional fueron los indígenas porque al fin se legitimaban como colombianos.

### **I. 7. 1. El teatro y la diversidad**

La idea de la pluralidad y la diversidad del teatro colombiano ha sido manifestada por muchos pensadores, practicantes y académicos, incluso no se sabe cómo describir, analizar o simplemente nombrar la nueva situación. Así encontramos

la opinión de Sergio Mejía Echavarría (1991: 76), que expone como punto crucial para superar la crisis o el conflicto de polarización la idea de convivencia:

El teatro es amplio y diverso y debemos permitir que a él se acerque cada quien, sincera, artística y auténticamente, a la medida de una opción y de una elección, sin estorbar la elección y la opción que los demás tienen y asumen. La libre competencia y el respeto mutuo, teniendo como base el respeto que todo arte y toda manifestación humana debe tener por el hombre, dará lugar al orden y al progreso.

Y más adelante agrega que se trata de: “que puedan sobrevivir todos los públicos, todas las formas, todas las temáticas, todos los teatros, con respeto de todos por todos y con opción para todos. Al fin, el público es quien decide cuál es el teatro que le importa” (77). Pero ¡cuidado! al público hay que educarlo también. Uno de los problemas a los que debe enfrentarse el teatro de estos tiempos es el desencanto de los espectadores frente al teatro, y en ese sentido, el intento de ofrecer variedad puede ser un intento de seducción.

Marina Lamus, sin lugar a dudas la gran investigadora de teatro colombiano, también expone en su artículo “Variedad teatral en los años noventa” unos datos clave para la comprensión de este período de transición entre dos siglos, y destaca la importancia de hacer un análisis del contexto teatral desde dimensiones no solo históricas, sino también estéticas. Análisis que según entiendo no se ha hecho. Sin duda, también insiste en la idea de variedad, pluralidad, multiplicidad o diversidad.

En cuanto a la figura del dramaturgo, dice que se divide en tres grupos:

A finales del siglo, tres grupos [...] convergen para darle palabras e historias al teatro colombiano: maestros ya consagrados como Enrique Buenaventura, Gilberto Martínez, Carlos José Reyes y Santiago García [...] En el segundo grupo se puede identificar a escritores como José Assad, Orlando Cajamarca, Álvaro Campos, Henry Díaz Vargas, José Manuel Freidel, Guillermo Henríquez, Juan Monsalve, Esteban Navajas, Víctor Viviescas, Carlos Ramírez Quintero, Phanor Terán [...] El tercer Grupo, de mayor interés aquí, incluye autoras y autores que empiezan a manifestarse en los últimos años y ocupan en la actualidad un lugar destacado: Piedad Bonnett (Conocida por sus obras en otros géneros literarios), Tania Cárdenas, Iván González, Héctor Gutiérrez, Rodrigo Rodríguez, Fabio Rubiano, Alberto Sierra, Ana María Vallejo, Carolina Vivas, Farley Velásquez, Fernando Velásquez, Fernando Vidal, Mario Zapata, entre otros (Lamus, 1999: 122).

Entre los elementos que Marina Lamus menciona en torno al nuevo período, destaca la presencia de las mujeres, pues aumenta la población de dramaturgas y

directoras, y por lo tanto aparece un tipo de teatro que expone una visión o perspectiva femenina que se relaciona directamente con esa condición biológica y cultural. También señala que en tal decenio los valores sociales y políticos se conjugan mejor con los valores artísticos o poéticos, y que hay unas tendencias en cuanto a las formas de la escritura, aunque yo diría más bien sobre los procesos, cuya tipología destaca de la siguiente manera: las obras escritas a partir de lo que Lamus denomina “re-escritura” o adaptaciones, es decir, las piezas que se configuran a partir de otros textos, bien sean otras obras de teatro, literatura universal o nacional, biografías, o testimonios y poesías. La otra opción serían las obras conformadas a partir del proceso de Creación Colectiva que sigue siendo una manera de abordar un trabajo para la construcción de una pieza dramática. Sin embargo, desde mi punto de vista, en los objetos dramáticos, en tanto formas acabadas y particulares, el proceso de producción no es notable, si quisiéramos hacer un análisis para afirmar el proceso entonces habría que construir una herramienta que dé cuenta de ello, lo que se reduce a una pregunta ya formulada, aunque de otro modo ¿cómo dar cuenta de la colectividad en una pieza dramática en términos científicos?

Con el cambio de siglo aproximándose, José Domingo Garzón (2008) expresó:

es importante salir de los escondites y de las coartadas para reconocer que nuestro teatro, y con él nuestro público, están fatigados después de una larga y preciosa lucha, que hay que explorar ahora otras ideas, otras acciones, otras posturas y otras nociones que le den al teatro colombiano, al fin, una identidad plural y heterodoxa que no derive en ningún “teatro oficial”.

Según el punto de vista de los más pesimistas, el panorama teatral de los años noventa era desolador, estaba estancado. Una de las razones consistía en que el Estado<sup>78</sup> no estaba dispuesto ni comprometido a ofrecer apoyos económicos que contribuyeran a la realización de producciones o que tan siquiera estimularan y reconocieran los nacientes proyectos. En parte, porque había que invertir en la cacería de las mafias del narcotráfico como los carteles de Cali y Medellín, y de Pablo Escobar que se fugó de la cárcel en 1992, así que apoyar económicamente a los

---

<sup>78</sup> La década del noventa se caracteriza por el conflicto interno que tenía colapsado al país, la guerra entre el gobierno y los narcotraficantes. Esto desencadena que la violencia se convierta en parte de la cotidianidad. Los noticieros anuncian explosiones, atentados y masacres. Se vuelve coyuntural la temática de los carros bombas, los secuestros y las extorsiones, y aparecen cientos de cadáveres de personas no identificadas.

artistas dramáticos resultaba irrelevante. Siempre ha sido más importante invertir en la guerra que en la salud, el arte y la educación.

En consecuencia al miedo provocado por la “guerra sucia”, la convocatoria de espectadores en las grandes ciudades disminuyó. Pero contrario a lo que podría pensarse, en esa situación se incrementaron colectivos, asociaciones, fundaciones culturales, liderados por directores, actores y autores que propusieron nuevas visiones y maneras de abordar el teatro, de ahí el florecimiento del teatro callejero y géneros y técnicas teatrales que se habían desarrollado poco, pero que al finalizar el siglo tomaron fuerza, por ejemplo el teatro gestual, el teatro de circo e improvisación, el teatro infantil y de marionetas. Tendencias cuyo desarrollo y productos se han investigado poco, como también poco se ha hablado de lo ocurrido en los últimos años, es decir, sobre el primer decenio del siglo XXI. Silencio que se puede explicar en que aún no hay suficiente distancia temporal como para describir el fenómeno, todavía es un proceso activo y vivo que no podemos capturar, porque lo estamos viviendo.

Gilberto Bello en una publicación del año 2007, titulada *Otras voces nuevos públicos*, explica que en los años noventa la cultura colombiana recibió un legado de cuatro piezas teatrales que pasarán a nuestra historia: *O Marhinerio* del teatro Matacandelas, *El enano* del Teatro Tierra, *La siempre viva* del Teatro el Local, y *El quijote* de La Candelaria.

Del primer decenio del nuevo siglo destaca *Mosca* del Teatro Petra con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano y *La Procesión va por dentro*, del proyecto Pirámide cuya dirección y dramaturgia la hace José Domingo Garzón. Y a propósito de las “nuevas voces”, indica los nombres de Carolina Vivas, Ana María Vallejo, Víctor Viviescas, Pedro Miguel Roza, Enrique Lozano, entre otros.

En los brevísimos comentarios sobre teatro colombiano de los últimos años hay unos paralelismos: además de la disminución del énfasis en el aspecto político o panfletario, hoy los productos dramáticos no representan círculos sociales específicos o ideologías extremas. También coinciden en que si bien hay toda una población educada en los rigores escénicos, una enorme contradicción se desborda: la calidad y sofisticación de las producciones va en descenso, es decir, que a pesar de existir múltiples manifestaciones teatrales, la mayoría son epidérmicas, frívolas y malas.

Análogamente, la situación de la crítica y las investigaciones ha estado escasamente desarrollada y ese es uno de los problemas más urgentes para resolver en el milenio que comienza. González Cajiao<sup>79</sup> (1990) mencionó que:

Los colombianos, en general, carecemos de fuentes críticas [...] No hay duda de que a Colombia le ha llegado la hora de reflexionar seriamente sobre sí misma, en todos los aspectos, pero en el teatro esa hora no puede dejarse pasar porque nuestro movimiento, en apariencia tan vivo e importante por estos días, puede caer no sólo en la repetición de moldes adquiridos, nacionales y extranjeros, sino en vanos tanteos sin perspectiva ni irradiación alguna, [...] hay que crear los fundamentos teóricos de nuestro teatro, como ya lo ha señalado varias veces el autor Enrique Buenaventura, [...] Crítica no es sólo la reseña ocasional de una obra de teatro, sino la elucidación de las causas y razones de nuestras formas dramáticas. Al teatro colombiano le hace enorme falta ese apoyo reflexivo que en otros países fue suministrado por creadores de importancia [...] como Stanislavski o Bertolt Brecht, para mencionar sólo dos de los más importantes.

Desde entonces al día de hoy, han ido apareciendo algunos documentos de reflexión teatral, con lo cual el nuevo siglo se halla tres escalones más arriba en lo que se refiere a estudios especializados, pero ese ámbito reflexivo no ha logrado consolidarse. Por su parte Carlos José Reyes,<sup>80</sup> María Mercedes Jaramillo,<sup>81</sup> Fernando Duque,<sup>82</sup> Fernando Peñuela,<sup>83</sup> Gilberto Bello<sup>84</sup> y Marina Lamus Obregón, han recalcado la urgencia de producir referentes teóricos que nos permitan comprender el pasado y presente, y vislumbrar el futuro. El teatro aunque podemos definirlo como el efímero encuentro de actores que encarnan personajes ante un espectador durante un tiempo y en un espacio, también es acción, pensamiento, memoria, experiencia, percepción y discusión, parafraseando a Grotowski el teatro es un vehículo, en tal sentido la reflexión tiene que contribuir al desarrollo creativo del teatro en todas sus posibilidades, orientando, caracterizando, provocando y originando la difusión, la comunicación, el conocimiento.

Dice Santiago García respecto al estado de la crítica en Colombia que:

---

<sup>79</sup> Investigador pionero del teatro colombiano y dramaturgo, falleció en 1997.

<sup>80</sup> Investigador, dramaturgo, historiador, crítico y representante clave del movimiento teatral colombiano.

<sup>81</sup> Investigadora de teatro colombiano.

<sup>82</sup> Actor e investigador de teatro colombiano.

<sup>83</sup> Ex -actor del teatro La Candelaria, dramaturgo, investigador y director de teatro colombiano. (Q.P.D)

<sup>84</sup> Profesor, investigador y crítico de cine y teatro colombiano.



todavía no existe una crítica teatral, no la hay. Entre otras cosas porque este teatro que estamos haciendo en Colombia aún es muy joven, muy reciente, y es sabido que en el arte primero viene a darse un quehacer por parte de los artistas, un crear –lo que es la praxis-, y después claro, ahí sí va surgiendo la reflexión sobre las obras creadas, no es lo contrario. Apenas estamos en una primera etapa de formar críticos de arte e investigadores serios, teatrólogos..., con el pasar del tiempo se han ido formando en el movimiento teatral, que es el que tiene que ir surtiendo la escena de esos *ojos especializados*. En el medio colombiano lo que tenemos son comentaristas no críticos propiamente, porque del comentario a la crítica rigurosa hay una distancia muy grande (Duque y Prada, 2004: 454).

Y José Domingo Garzón en la introducción del libro *Bogotá en escena. Ensayos de crítica teatral*, expone:

La presencia de una crítica del arte es necesaria e indispensable para reconocer las implicaciones inherentes a las obras y a los discursos formales que las explican o las sostienen, en cuanto a las estéticas o los símbolos con los que un artista interpreta su devenir o se relaciona con su sociedad. Por lo demás, la crítica de arte debe operar como mecanismo de cualificación de las prácticas artísticas, ya que, se sabe, todo proceso creativo, cuando se solaza en las presunciones propias de algunos artistas como el autoelogio, se torna endogámico y, necesariamente, termina por pervertir y adormecer el desarrollo de una disciplina (2004: 9).

Tal vez, tomando en cuenta la carencia de investigadores, críticos y teóricos, y a propósito de la endogamia, podamos intentar entender por qué hay un discurso “oficial” o hegemónico en la historia del teatro colombiano. Hemos observado desde que empezamos este recorrido que los mismos teatreros, teatristas, dramaturgos o gentes del teatro han tenido que validarse y registrarse a sí mismos, lo que evidencia el descrédito que otras disciplinas o ámbitos del conocimiento han tenido para con el teatro colombiano, así como la desconfianza de las gentes de teatro frente a otros ángulos de visión que podrían enriquecer el entorno teatral, dejando al margen otras opiniones y puntos de vista, porque el que no conoce el oficio no tiene o no puede decirnos nada. En mi opinión, una postura intolerante y sectaria.

La tendencia a la auto-validación es notable desde el siglo XIX cuando Lorenzo María Lleras intentaba apoyar el teatro de sus contemporáneos llevando a escena las obras de Luis Vargas Tejada o José María Samper, o cuando José Vicente Ortega Ricaurte proponía que el mejor teatro colombiano era el de sus colegas miembros de la Sociedad de Autores. O cuando Carlos José Reyes, Fernando Duque, Fernando González Cajiao y Jorge Prada Prada, todos protagonistas del *nuevo teatro*,

reconocieron la utilidad de ponerse al servicio de la investigación e impulsar el ejercicio de la conciencia histórica.

El problema, en cuanto al desarrollo del conocimiento sobre este modo de imitación y sus implicaciones, es que carece de la diversificación de miradas y voces que permitan entablar una discusión compleja y profunda sobre el asunto. González Cajiao conectó su historia con la de José Vicente Ortega Ricaurte porque a su vez es el único material que registra exhaustivamente lo que pasó antes del siglo XX y en sus primeros días. Por lo tanto, si carecemos de materiales resulta obvio que todos los interesados en el teatro colombiano beban de las mismas fuentes. En mi opinión Ortega Ricaurte y González Cajiao han erguido la historia del teatro colombiano, la versión oficial.

Hoy en día Marina Lamus y Carlos José Reyes Posada, incluso Sandro Romero, transitan el mismo camino, y actualizan algunos acontecimientos y etapas. Pero, ¿acaso hay que dar por completa, la exposición que de los hechos proponen estos investigadores? ¿Por qué los historiadores colombianos no participan en la construcción de la historia del teatro colombiano? ¿Por qué los filósofos colombianos no hablan de las estéticas de las obras dramáticas? ¿Se ha dicho todo acerca de Luis Enrique Osorio y Álvarez Lleras?

En casi todas las reseñas estudiadas se indica que en la mitad del siglo XX surge el movimiento teatral moderno. En parte puede ser. Lo preocupante es que tal percepción hegemónica está siendo considerada como una verdad incuestionable y con ello trayendo en consecuencia la desmemoria y una única versión de los hechos. Lo inquietante es que más allá de tal enunciado, nadie, o más bien pocos, se han preocupado en explorar qué tipo de textos dramáticos existían previamente. Sin embargo, ese tampoco es el problema. Menos mal que tanto Ortega Ricaurte como González Cajiao, Reyes Posada o Lamus Obregón han registrado y organizado la historia, y analizado algunas obras.

Desde mi punto de vista, tal fenómeno es un síntoma de lo que he ido repitiendo a lo largo de este estudio, las gentes del teatro colombiano están muy comprometidas, tres de los cuatro nombres que recién mencioné han sido dramaturgos, actores o directores. Y estos han optado por desenvolverse en otros roles con tal de legitimar la disciplina, entonces no solo el actor es dramaturgo y el dramaturgo director, sino que el dramaturgo investiga, los actores promueven y administran, etc. De ahí puede venir el ensimismamiento que a veces parece

apoderarse del movimiento teatral. Sin lugar a dudas, al teatro colombiano le ha hecho falta confrontarse porque, además, las prácticas teatrales que ocurren en el país no son aisladas de los acontecimientos de un continente sin que con ello se niegue su especificidad. Es pues necesario empezar a relacionar nuestro teatro con el que ocurre más allá de los márgenes fronterizos y no solo desde la praxis sino desde la teoría, no solo desde las temáticas y los procesos, sino desde las formas. No solo para las gentes del teatro, sino para la sociedad.

Lo que intento destacar ahora como problema es que hay una tendencia que se reproduce silenciosamente, el silencio y el olvido, de nada sirve que surjan creadores teatrales -como en los siglos pasados- independientemente de que sean escritores, directores, o actores si los practicantes del teatro en el presente y los espectadores no reconocen que el teatro tiene una función que se sale de las fronteras del tiempo, es decir, del encuentro efímero.

Hay que insistir en que las escuelas podrían jugar un rol estratégico en consecuencia. De hecho son espacios propicios de difusión y construcción de conciencia. Coincido en que es un problema para el teatro colombiano la escasez de publicaciones, de editoriales interesadas en difundir la dramaturgia, pero imitando un poco la lógica grotowskiana hay que aprovechar los recursos que se tienen, en Colombia hay escuelas y festivales, aunque habría que revisar con qué propósitos y al servicio de qué intereses.

Después de haber llamado la atención sobre algunos aspectos históricos del teatro en Colombia, como sumario se hace notable la división en cuatro tendencias explícitas, que, por otro lado mencionaré con reservas y sospechas. Primero que hay un *teatro comercial o de entretenimiento*, segundo un *teatro no comercial*. La tercera tendencia sería *el teatro de Creación Colectiva* en aparente tensión con la cuarta tendencia, *el teatro de autor*. El teatro de Creación Colectiva es la tendencia que más se asocia al teatro colombiano, por lo menos en el exterior, a lo largo del siglo XX, y donde supuestamente descansa el aporte de Colombia al teatro mundial.

Sin embargo, nadie explica qué es un aporte. Lo primero sería definir la idea. Y en todo caso afirmar que nuestra contribución es un método de creación, es decir, una receta de cocina, es decir, una manera de organizar los ingredientes, implica que dramáticamente las piezas, codificadas literaria o escénicamente, son inferiores al proceso de construcción. Es como decir que ha sido mejor el acto de cocinar (el proceso) que además excluye a los espectadores, que el platillo terminado (el objeto).

Lo que desde luego, tampoco sé si es bueno o malo. Quizá ni lo uno ni lo otro. A lo mejor más bien es un problema de énfasis que suele estar a favor del proceso. Los procesos de creación teatral son experiencias importantes pero excluyen al que no participa del mismo, excluyen la participación del espectador. Finalmente, el teatro colombiano tiene que empezar un nuevo trayecto. Y ese viaje ha empezado, porque hoy está aflorando un nuevo paradigma.

## **II. La estructura de sentimiento**

### **II. 1. Definición de la estructura de sentimiento**

Raymond Williams comienza su definición sobre la “estructura de sentimiento” subrayando un rasgo característico de los estudios culturales donde, en general, las nociones de cultura y sociedad son referidas en tiempo pasado, y esto implica una perspectiva que las asume como asuntos concluidos en vez de procesos vivientes. Esta aguda observación, subraya la distancia entre las experiencias del pasado y las experiencias del presente. Las primeras, es decir, las experiencias del pasado han sido validadas y socializadas mientras las segundas se excluyen en tanto están siendo vividas.

Este “procedimiento” tiene dos problemas: primero disimula que la cultura antes de ser un concepto, fue y es una experiencia humana. Y segundo, que tal actitud trasciende el ámbito de los estudios sobre las disciplinas culturales y se instala en otros contextos; la mayoría de nuestras interacciones están supeditadas a ese “procedimiento” en el que asumimos, por ejemplo, que las relaciones sociales y la educación son asuntos acabados. Hay pues que subrayar la diferencia entre las relaciones sociales y la educación como experiencias concluidas y cerradas, o como procesos vivos y en constante desarrollo. Esta proposición, que también es una crítica, resalta que el problema no está en que ciertas experiencias sociales y culturales estén finalizadas, sino que en tal concepción se niega la conciencia del tiempo presente, y por lo tanto, que la cultura y la sociedad están activas. Este “procedimiento” se comporta como si únicamente existieran: “las formas explícitamente fijadas, mientras que la presencia viviente, por definición, resulta siempre rechazada” (Williams, 1977: 175). Tal problemática hace parte de esta investigación porque la selección de obras del teatro colombiano actual en el umbral del siglo XXI supone abordar manifestaciones teatrales codificadas literariamente, cuyos procesos de producción no se encuentran finalizados o concluidos.

Para Raymond Williams un solo cuadro de Picasso no es la obra del pintor malagueño, porque la obra es la suma, la totalidad de todos sus cuadros. La obra da

cuenta de un proceso a lo largo del tiempo y de la experiencia. Si bien los objetos del arte son: “formas explícitas y acabadas; objetos reales en las artes visuales y convenciones y notaciones objetivadas (figuras semánticas) en la literatura” (175), el arte es: “un proceso formativo dentro de un presente específico” (176), es un campo de acción en el que aprender es hacer, hacer es aprender, hacer es pensar y pensar es hacer. Por lo tanto, las manifestaciones del arte, los objetos que lo constituyen, son parte de un proceso que se extiende a lo largo de tiempo. Pero también hay procesos formativos y formas del arte que hoy se encuentran petrificados, que indudablemente están concluidos, como el arte del siglo V, o el arte del Renacimiento. Por eso mientras los cinco dramaturgos investigados en este trabajo continúen escribiendo y produciendo piezas dramáticas, sus procesos creativos permanecerán en desarrollo. En ese sentido, esta investigación propone un estudio sobre los “procesos vivientes”.

Las experiencias, los procesos y objetos del arte, que ocurren o se dan en el presente, no han sido clasificados como parte de lo socialmente determinado o de la hegemonía.<sup>85</sup> Debido a que se están haciendo, o viviendo, no han pasado por un proceso de socialización, de reconocimiento y apropiación:

Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones conocidas -todo lo que es presente y en movimiento, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito, lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, “subjetivo” (175).

Hay pues una confrontación entre lo social y lo personal. Como lo social es reconocido, está formado. Por lo tanto, hay que encontrar una manera para referirse a lo personal, pues también desempeña un rol fundamental en el ámbito de la cultura.

La relación entre lo social y el pasado, con lo personal y el presente, puede entenderse en dos tipos de conciencia: la social ha sido dada, está predeterminada y se ha heredado, es decir, la conciencia de la cultura oficial. En ese sentido se habla de la ideología dominante. Y en contraposición, existe la conciencia práctica del tiempo presente, en la que la libertad maniobra a partir del trabajo de un individuo, es decir,

---

<sup>85</sup> Para mejorar la comprensión sobre tal concepto, véase Williams (1977: 148-158) en particular “Hegemonía”.

que en el trabajo del artista hay una conciencia arbitraria y caprichosa que se va haciendo en el hacer y que va dialogando o interactuando con diversos elementos explícitamente sociales, pero también con asuntos profundos, indescifrables e íntimos del “espíritu humano”.

De tal manera las prácticas del presente, para el caso, la creación dramática y el proceso en desarrollo de José Domingo Garzón, Pedro Miguel Roza, Fabio Rubiano, Ana María Vallejo y Carolina Vivas, son apreciadas y se reconocen en interacción con lo ya formado, porque lo ya formado, lo que se va formando en el hacer, y las pulsaciones del individuo creador, en interacción con el contexto y un presente histórico determinado, dialogan. Si hay un valor en la conciencia práctica y personal (en aparente confrontación con la conciencia social), este se relaciona con su condición espontánea, pues supone lo que se experimenta y está ocurriendo en el presente, lo que se vive.

En los procesos culturales hay dos conciencias que habitan un mismo presente, dos conciencias que se atraen, confrontan, aceptan, niegan, asimilan, tensan, en definitiva que interactúan. Por ello, las relaciones entre ambas resultan difíciles de entender. Pero hay un paradigma que puede ilustrar el asunto, se trata de las variaciones que existen en el mismo idioma cuando es usado por dos generaciones distintas. Williams, a quien debe atribuirse tanto el ejemplo como la hipótesis, comenta que el idioma tiene una estructura objetiva y social, se trata de un idioma convenido, dado y adquirido, y el individuo que ingresa en el mundo lo adquiere, aprende y asimila. Sin embargo, no es hablado de la misma manera por padres e hijos. El idioma, constituido por ciertas leyes gramaticales y por un vocabulario determinado es distinto cuando lo usan unos y otros. Las nuevas generaciones modifican el idioma, adhiriendo o excluyendo algunos de sus elementos constitutivos, puede ser con una intención determinada o inconscientemente. Lo interesante es que estas variaciones no son responsabilidad de las instituciones, formaciones o creencias. No obstante, y paradójicamente, estas diferencias se asumen como experiencias sociales y no personales porque:

son *cambios de presencia* (mientras son vividos esto resulta obvio; cuando han sido vividos todavía sigue siendo su característica sustancial); segundo, en el hecho de que aunque son emergentes o pre-emergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción (180).

Lo que cambia en el idioma, entre generaciones, se relaciona con una experiencia social y personal específica, con unos impulsos y estados emocionales que son vividos y que difieren de las experiencias anteriores, o de los impulsos y estados emocionales que caracterizan a los unos y a los otros, y que supone que cada generación se exprese a su manera, a partir de sus propias vivencias y percepciones. Por ejemplo, la generación de progenitores puede preguntar ¿es tu novio?, mientras que la generación de los descendientes preguntaría ¿es tu chico?. El paradigma sobre el idioma y sobre las divergencias entre progenitores y descendientes en el modo de preguntar, hace referencia a las sutiles transformaciones que surgen en una estructura determinada (en el primer caso la estructura del idioma, en el segundo, la estructura social), que se experimenta de modos distintos entre una generación y otra. Lo que no solo es notable en el modo de pensar, de sentir o percibir el entorno y el ser en el mundo, sino de manifestarse en él.

Las modificaciones pueden apreciarse más allá del uso y abandono de ciertas palabras o términos, también en las diferentes formas de relacionarse, de vestir, en las alteraciones del gusto, en los tipos de música que cada uno elige y que distancian a una generación de otra. Pero el fenómeno es tan flexible que puede aplicarse hasta en individuos de la misma generación. Una población más o menos parecida puede sentir, experimentar, percibir, pensar y manifestarse de modos diversos, aunque haga parte de un mismo sistema cultural. En las sub-culturas urbanas es notable que operan “estructuras de sentimiento” heterogéneas, pero también es el caso de los cambios que se dan en el teatro a lo largo de su historia.

El término de Raymond Williams denomina un conjunto de relaciones, las que hay en el sistema cultural en el que nos encontramos (lo dado), en tensión con nuestras experiencias (lo modificable o impredecible), y alude a una cualidad del proceso cultural que se puede focalizar y que al mismo tiempo es maleable, y que puede aplicarse a diversas manifestaciones y casos; de tal manera que la música clásica apela a una “estructura de sentimiento” distinta a la que hay en el rock, pero también que las disciplinas del arte se constituyen por una “estructura de sentimiento” diferente a las disciplinas científicas.

El concepto tiene un carácter ambivalente, dejaré que Williams lo explique:



El término resulta difícil; sin embargo, “sentimiento” ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de conceptos más formales como “concepción del mundo” o “ideología”. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque por supuesto siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas y formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un sentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas. [...] Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada (181).

Williams dice que “sentimiento” resulta pertinente, sobre todo como estrategia, para que el concepto no se confunda con el de “ideología”. Aunque una “estructura de sentimiento” tiene implicaciones ideológicas, se trata de un término que quiere expresar algo distinto porque no es, y esta es la clave, solo un asunto de ideas. Además la ideología se suele entender como un hecho social, mientras que la categoría a la que me suscribo, intenta distinguir o dar nombre a aquello que pertenece tanto al presente como a lo personal e íntimo. Tampoco se trata del pensamiento como algo independiente al sentimiento o a la experiencia, sino a las relaciones y flujo entre ellos.

Raymond Williams en el intento de definir su idea, también reconoce la pertinencia de un vocablo más preciso: “estructura de la experiencia” en vez de “estructura de sentimiento”. Pero su capacidad crítica le hizo notar que utilizar la noción de una “estructura de la experiencia” implicaría recurrir, precisamente, al tipo de “procedimiento” que haría expresar lo experimentado en tiempo pasado, pues las experiencias son narradas o descritas como prácticas concluidas y no en proceso. De hecho son validadas en tanto fueron experimentadas. En cambio, lo que se pretende definir con la categoría, es la relación de los elementos sociales y dados, con los personales y arbitrarios. Lo que está siendo vivido da cuenta de formas, valores, significaciones y representaciones en desarrollo que, a su vez, se ensamblan en lo social. Una “estructura de sentimiento” es: “una serie con relaciones internas específicas, y a la vez entrelazadas y en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante” (181).

La categoría analítica da cuenta de los matices o cambios de tono que hay en la cultura, tanto en los procesos como en los productos, y de las variaciones vivas y/o emergentes que se relacionan y se tensan con las formas del pasado, residuales o hegemónicas. Variaciones de tono que pueden notarse en la supresión o inclusión de diversos elementos, consciente o inconscientemente. Y funciona para abordar los elementos que cambian o se mantienen durante un proceso de producción cultural, en cierto momento histórico. También sirve para hacer visible que las formas explícitas del pasado se conservan, a pesar de que las experiencias cambian, o cómo las nuevas experiencias (y la arbitrariedad que deviene en la conciencia del tiempo práctico o la presencia de ciertas pulsaciones) suponen la utilización, experimentación y búsqueda de elementos versátiles. En palabras simples una “estructura de sentimiento” es la relación que hay entre el sistema cultural en que nos encontramos inmersos y lo que se construye, se mantiene o se modifica en los objetos y procesos de la cultura, debido a nuestras experiencias, pulsaciones afectivas, ideológicas e historia.

Es tan extraordinario e importante el surgimiento de una “estructura de sentimiento”, que conforme se reconoce y socializa, puede incluso cambiar concepciones del mundo. A veces, cuando son adheridas a lo social, se convierten en formas dominantes y se mantienen en el tiempo, pues son verdaderas innovaciones y transformaciones culturales; tal fue el caso del drama moderno y vanguardista. De hecho, para Raymond Williams la obra de Ibsen, por mencionar un caso, representa una “evolución” en el arte dramático y la literatura, en tanto que su trabajo resultó el advenimiento de una nueva “estructura de sentimiento”.

No obstante, hay que hacer dos aclaraciones, primero: la hipótesis no es una teoría progresista o evolucionista del arte ni tampoco pretende serlo, y segundo: el paso del tiempo no es garantía para que las obras más actuales sean mejores que las de antaño. Raymond Williams destaca en *El teatro de Ibsen a Brecht* que:

la historia del arte no es la de una continua evolución hacia formas superiores y más bellas; hay en ellas decadencia a la vez que superación; y una novedad, e incluso una transformación, puede ser buena, y puede ser también perjudicial. Sería absurdo suponer que el sector contemporáneo del gran arco de las posibilidades dramáticas es, por ser el último, necesariamente el mejor (1968: 16-17).

Quizá el término en un sentido idílico es una manera de destacar lo emergente y rupturista. Sin embargo, Williams advierte que en los tiempos actuales<sup>86</sup> la mayoría de prácticas artísticas corresponden y se configuran con “estructuras de sentimiento” anteriores, lo que no quiere decir que mantener las formas o convenciones del pasado, bien sean hegemónicas o residuales, sea bueno o malo (y es mejor evitar las discusiones maniqueístas), porque, para que determinados elementos se mantengan dentro del proceso cultural, hay otros factores en juego que son fundamentales, como el papel que desenvuelven las tradiciones, las instituciones y las formaciones.<sup>87</sup>

Podríamos pensar precipitadamente que las tradiciones son versiones dadas de la historia que se adquieren cuando una nueva generación llega al mundo. No obstante, para el teórico que configuró el término de mi interés, esta definición es endeble porque la tradición desempeña un rol mucho más importante, y en vez de ser un espectro fosilizado del pasado, es un organismo vivo. Y expondré un ejemplo ilustrativo sobre la manera en que se aprende una tradición. Una vez se realizó un experimento con cinco monos encerrados en una habitación en la que había una escalera que tenía en la parte superior un racimo de bananos. Cuando uno de los monos intentó tomar los bananos, se activaron chorros de agua fría que mojaron a los cuatro primates que permanecían en el suelo. Al cabo del tiempo un segundo mono subió por la escalera y se volvieron a activar los chorros que mojaban a los de abajo. Durante varios días se repitió la situación. Y el cuarto o quinto día, algún infortunado mono que intentó subir por los bananos, fue golpeado por el grupo para evitar las consecuencias. Con el tiempo ninguno intentó aventurarse por el racimo. Así que al experimento se agregó una variable: sacaron a un mono y se reemplazó con otro que no había experimentado los acontecimientos descritos. Dicho mono se dirigió hacia la escalera y antes de que pudiera subir, los otros le dieron una paliza. Después cambiaron a otro primate, de los que había participado en la primera fase del experimento, y como era de esperar, el recién llegado se dirigió hacia la escalera. Para sorpresa de todos, esta vez, entre los monos que contribuyeron a la golpiza que pretendía evitar las consecuencias, estaba participando el mono que no había recibido ningún chorro de agua fría. Finalmente todos los monos que habían participado en el

---

<sup>86</sup> Me gustaría destacar la vigencia de la idea, aunque han transcurrido más de treinta años desde que fue mencionada.

<sup>87</sup> Véase Williams (1977: 158- 165 ) en particular “Tradiciones, instituciones y formaciones”.

experimento antes de la variable, fueron reemplazados, y cada vez que alguno intentaba subir por el racimo de bananos, era reprimido a golpes por los demás, habían aprendido que ninguno debía subir por la escalera (De Zubiría, 2006: 70).

Tomando en cuenta este paradigma es fácil suponer por qué pensamos que la tradición es la supervivencia del pasado. Sin embargo, es mucho más, ya que jamás es arbitraria y es un proceso activo, que tiene continuidad y vida en el presente. La tradición es selectiva. Por lo tanto, hay unas formas acentuadas y promovidas mientras otras se desechan, así que las tradiciones también están condicionadas por unos intereses. Hay un tipo de ideas, prácticas, percepciones y sentimientos que provocan la identificación o el rechazo con el pasado, pero también las tradiciones pueden llegar a convertirse en referencias fundamentales que dialogan con las concepciones de hoy. Para que la tradición ejecute su función dentro del proceso cultural, para que no se fosilice sino que tenga continuidad, tiene que vincularse a actividades y prácticas dentro del ámbito institucional y familiar, y activarse a través de experiencias concretas dentro del presente. Hay mecanismos que funcionan para sostener las tradiciones. Y aunque se prolongan temporalmente, nunca llegan en estados puros porque van perdiendo cualidades, sin dejar de ser ellas mismas. La supervivencia de las tradiciones depende de las interpretaciones y re-significaciones que se hagan respecto a ellas. Hacer lecturas diferentes sobre los valores y significados que representan las afecta colateralmente, ya que suelen conservar los elementos o valores de la hegemonía, pues es su razón de ser.

Pero tal diálogo con el presente en su intento de continuidad, también puede ser perjudicial. La amenaza constante a la que la tradición es sometida es consecuencia de su condición dialogante con las manifestaciones, formas y experiencias del presente. Cuando se suprimen algunos de los significados o valores que las tradiciones representan, cuando una tradición pierde el sentido, se borra y deja de existir. Las tradiciones que se han perpetuado hasta nuestros días, han sobrevivido porque continúan proporcionando un sentido.

Por otro lado, la “contra cultura” se basa en la recuperación de aquellos elementos que fueron descartados por el proceso aglutinante de la selección cultural que promueve los valores hegemónicos:

Resulta significativo que gran parte de la obra más accesible e influyente de la contra cultura sea histórica: el redescubrimiento de áreas descartadas o el

desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas. Sin embargo, esto tiene a su vez muy poco efecto, a menos que las líneas orientadas al presente, en el verdadero proceso de la tradición selectiva, sean clara y activamente trazadas. De lo contrario, cualquier recuperación puede resultar simplemente residual o marginal. Es en los puntos vitales de *conexión* en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente e indicar direcciones para el futuro, donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable (Williams, 1977: 160).

En ese sentido, podría decir que la tradición de lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo en el teatro colombiano actual, está sujeta a reinterpretaciones en las que sus valores “esenciales” siguen siendo representados, a pesar de las modificaciones que las nuevas lecturas e interpretaciones arrojan. Sin embargo, hoy, estas tradiciones se encuentran en un espacio tan marginal, que posiblemente hay que clasificarlas como “contra cultura”, pues el teatro no ocupa un lugar principal como manifestación de la cultura occidental, como bien lo fue en otros períodos, y en el particular caso de Colombia está muy por debajo de la televisión.

El poder de la tradición es su capacidad para perpetuarse en el presente y de provocar los enlaces necesarios para seguir ejerciendo el proceso de selección sobre aquellos elementos que la justifican, mientras va desacreditando y marginando, con o sin conciencia, aquello que no le es útil. Pero su talón de Aquiles está en que todo lo que excluye puede ser reciclado y recuperado, porque esos elementos marginados también son, potencialmente, funcionales. Finalmente, la lucha por y en contra de las tradiciones es un aspecto fundamental de todo proceso cultural.

El segundo factor que afecta el proceso cultural es el institucional. Hay unas instituciones culturales, económicas y políticas que intervienen este proceso. Las instituciones pueden entenderse como organismos u organizaciones que ejercen funciones sociales:

Las instituciones formales, evidentemente, tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo. Lo que en la sociología ortodoxa es abstraído como “socialización”, es en la práctica, en cualquier sociedad verdadera, un tipo específico de incorporación. Su descripción como “socialización”, el proceso universal abstracto del que puede decirse que dependen todos los seres humanos, es un medio de evitar o esconder este contenido y esta intención específicos. Cualquier proceso de socialización, obviamente, incluye cosas que todos los seres humanos deben aprender; pero cualquier proceso específico vincula este aprendizaje necesario a un selecto rango de significados, valores y prácticas que, en la misma proximidad de su asociación con el necesario aprendizaje, constituyen los verdaderos fundamentos de lo hegemónico (161- 162).

Aunque ciertas tradiciones se configuran en las instituciones, es un error pensar que solo dependen de estas. Además, si bien hay unas instituciones reconocidas, hay otro factor que también incide y se trata de lo que Raymond Williams llama formaciones, que vendrían a ser el tercer factor influyente.

Las formaciones se presentan como movimientos y tendencias del arte o del pensamiento y su impacto es notable en tanto que afectan directamente el desarrollo de la cultura. Algunas formaciones pueden convertirse en instituciones. De algún modo, las formaciones vendrían a ser su reverso, mientras las unas operan y movilizan valores, significados, ideas o prácticas de una manera identificable y dentro de los parámetros de lo socialmente aceptado o establecido (las instituciones), las otras activan estos mismos elementos en una práctica viva, no predeterminada, ni socializada aún, pero consciente de sí misma (las formaciones). Por el contrario, las instituciones se desempeñan para incidir en lo que Williams llama “el proceso social activo”, que desde cierta óptica, de la sociología radical, se puede entender como la “socialización”, así que este proceso se lleva a cabo para hacer efectiva la integración de los hombres dentro del sistema, pues en eso consiste el acto de socializar. Sin embargo, en los elementos que deben ser aprendidos vienen adheridos los valores, significados, ideas y prácticas que representan lo hegemónico. Y, aunque ciertos elementos son transferidos intencionalmente, otros pasan inconscientemente. La función de las instituciones es incorporar en los hombres una suma de elementos que configuran concepciones del mundo.

Se puede suponer apresuradamente que las instituciones establecen con coherencia los valores hegemónicos, pero lo cierto es que el proceso de la incorporación también está plagado de contradicciones, es un complejo donde hay en juego variables. Ni siquiera es garantía aprender estos elementos conscientemente para asegurar su supervivencia porque en la práctica, en las relaciones cotidianas, en las interacciones que se experimentan en la vida, pueden darse colisiones y oposiciones entre lo aprendido, las creencias y lo experimentado. En resumidas cuentas, las experiencias, es decir, los aspectos prácticos de la vida, pueden entrar en conflicto con las configuraciones predeterminadas de la cultura.

Williams subraya que: “La verdadera condición de la hegemonía es la efectiva *autoidentificación* con las formas hegemónicas; una ‘socialización’ específica e internalizada de la que se espera que resulte positiva pero que, si ello no es posible, se

apoyase en un (resignado) reconocimiento de lo inevitable y necesario” (163). En toda cultura las contradicciones son congénitas. Lo extraordinario es que lo hegemónico negocia sus contradicciones, así que un aspecto de la hegemonía pasa por la voluntad del individuo. De ahí que sea clave el sentido crítico, ya que permite tomar distancia y esclarecer de dónde nos vienen ciertos significados o valores, para ponerlos en duda o comprometernos más con ellos. Casi es obvio que la crítica en tanto actitud resulta subversiva, es otra forma de conciencia.

Ahondemos más, según Williams (1977: 164) las formaciones que pueden oponerse a las instituciones –aunque no es el único tipo de relación que se puede dar entre ellas– también son entendidas en tanto alternativas que logran independizarse de los procesos formativos predeterminados, es precisamente en ese rasgo donde se halla su valor, pues no pertenecen a los intereses que las instituciones representan. Así que lo intelectual y lo artístico habitan una dimensión parcialmente autónoma. Las formaciones se constituyen dentro de una realidad histórica y con plena conciencia de sí mismas. Los movimientos literarios y artísticos, y las tendencias científicas y filosóficas configuran formaciones, por lo que estas ramificaciones, que tienden hacia la adquisición de conciencia, resultan tan fundamentales como las instituciones aunque no compartan las mismas cualidades.<sup>88</sup>

La noción de hegemonía<sup>89</sup> enmarca una suma de elementos organizados en el cenit de la superestructura, pero también existen formaciones dominantes en lo relativo a este aspecto del proceso cultural, así que las formaciones dominantes luchan para no convertirse en herramientas de lo hegemónico. Y finalmente la función de la tradición es aplicable tanto al ámbito de la institucionalidad como al de las formaciones. Las instituciones y formaciones afectan el proceso cultural pero cada una se encuentra en un extremo diametralmente opuesto.

La idea de la superestructura también implica una imagen definida en la que se insinúa un tipo de relación en la disposición de los elementos que la constituyen, inicialmente un núcleo sobre el que se levantará lo demás. La base determinante se consolida a partir de las relaciones entre las formas de producción, y esa organización de relaciones será el fundamento en el que se alzarán una superestructura tanto política como jurídica y, por lo tanto, unas leyes que determinan unas formas de conciencia.

---

<sup>88</sup> Las instituciones también son conscientes de sí mismas. Al poner a circular los significados, prácticas y valores que han de ser socializados, deben entender tanto su objetivo como su función.

<sup>89</sup> Véase Williams (1977: 148- 158) en particular “Hegemonía”.

La superestructura, según Raymond Williams, tiene tres sentidos. El primero, que por consiguiente hay unas formas legales y políticas que dan cuenta de esas relaciones de producción determinadas. Segundo, que las formas de conciencia, en plural porque no hay una conciencia total o ecuánime, sino tipos de conciencia que varían según cada uno de los roles desempeñados en las formas de producción, expresan una visión del mundo. Y tercero, que hay un proceso por el que los hombres pueden ser conscientes de las relaciones de producción, lo que en otras palabras quiere decir que no todos los hombres son conscientes del rol que están desempeñando. Entre la base y la superestructura hay tantas interrelaciones que resulta difícil dar cuenta de todas. Si la superestructura está determinada, entonces es evidente que la tradición es un elemento de la superestructura.

Ahora bien, la complejidad del proceso cultural también se percibe en otro tipo de interacción, se trata de: “las interrelaciones dinámicas, en cada punto del proceso, de los elementos históricamente variables y variados” (165). En un tipo de análisis que Williams denomina “trascendental” el proceso cultural puede calcularse a partir de los rasgos dominantes. Desde esta perspectiva es posible reconocer tanto las etapas y variaciones, como las “relaciones dinámicas internas” que hacen parte del proceso cultural, es entonces cuando se habla de lo dominante (en tanto efectivo y hegemónico), lo residual y lo emergente.

Residuales son aquellos elementos que configurados en el pasado mantienen su vigencia en el presente, los que continúan siendo referencias significativas que se aplican activamente, que se siguen proyectando y se manifiestan en la práctica, como por ejemplo, en el caso del teatro, el coro griego<sup>90</sup>. Lo residual es:

un elemento efectivo del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –tanto cultural como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior (167).

Es notable, según estas definiciones acuñadas por Williams, que en un análisis “trascendental” la tradición se vincula con lo residual y con lo dominante. Lo residual no surge dentro del presente inmediato como es el caso de lo emergente, sino que es

---

<sup>90</sup> En el capítulo que da cuenta sobre lo épico, se expone cómo Brecht, según Raymond Williams, recupera la función que ejercía el coro griego dentro del drama. El coro otorga a los espectadores una conciencia alternativa o un punto de vista diferente, por lo que Brecht rescató tal significado.



un eco del pasado que resuena en los oídos y voces del presente, que los hace vibrar y los contagia, para que luego sus elementos sean expresados en un continuo grito hacia el futuro, con las alteraciones o supresiones necesarias, o las reinterpretaciones que los dotarán de flexibilidad para seguir su viaje por el tiempo, hasta que pierdan su valor. Los elementos residuales tienden a encontrarse lejos de la cultura dominante ya que han sido rechazados por esta, de lo contrario serían dominantes.

Aunque podemos establecer concomitancias entre lo residual y la tradición, no son lo mismo pues la tradición trabaja y desarrolla una función a partir de los elementos residuales o dominantes. Sin embargo, explica Williams que alguna versión de los elementos residuales (versión por las modificaciones históricas que sufren en el transcurso del tiempo) debió adherirse a la cultura dominante si fue configurada dentro de un ámbito significativo o trascendental del pasado, y sobre todo si la cultura dominante tiene en cuenta algunos de los valores pertenecientes a ese pasado. Lo paradójico es que una cultura dominante no está en condiciones de permitir la existencia de muchos elementos residuales porque atentan contra ella. Lo residual a veces puede ser una alternativa o una oposición de lo dominante.

Para entender lo emergente, lo residual y lo dominante se puede partir de las relaciones entre ellos, hay una dependencia necesaria para hacer sostenible la validez de los otros. Si lo residual es reconocible en tanto elementos que pertenecen al pasado pero que son activos en el presente, lo emergente es reconocible en tanto no se puede comparar con lo dominante ni con lo residual, se trata de algo totalmente distinto, de variaciones sobre lo ya establecido que configuran un nuevo elemento. Sin embargo, advierte Raymond Williams, es prudente no referirse a lo emergente como lo nuevo, ya que el proceso de mutación apenas se nota mientras surge, de tal manera que es más preciso referirlo como pre-emergente.

Un parámetro para comprender lo dominante, lo residual y lo emergente es que: *“ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intensidad humana”* (171). A pesar de la fuerza de lo hegemónico y sus procesos de selectividad, le es imposible tener un control total sobre los elementos y los procesos que se diferencian de sus intereses.

Lo que resulta interesante es que lo excluido por la cultura dominante también está ligado con la “conciencia práctica”, y es entendible que se deba a que dicha conciencia se configura en el hacer, no en algo “dado” sino en algo que se consolida

mientras se hace. Lo hegemónico excluye lo impredecible, la vivencia del presente. Así que, hay que recordar que lo dominante deja al margen lo que habita la dimensión de lo personal e íntimo, recordemos el carácter de lo dominante como lo social, o como los elementos estructurales dados y adquiridos. No obstante, paradójicamente la conciencia práctica se adquiere a partir de las relaciones humanas, de las interacciones sociales. Aunque lo dominante excluye lo individual, lo personal no se mantiene al margen de una realidad común, sino que es una conciencia completamente desarrollada por lo social, por las interacciones con los otros (Williams, 1977: 172). Si bien lo dominante excluye selectivamente ciertos elementos, de hecho lo hace, también es cierto que otros son desechados inconscientemente, porque, como dice Williams, no los puede reconocer, pasan desapercibidos.

Hay dimensiones de la conciencia del tiempo presente en la experiencia y en la práctica, donde lo hegemónico no logra penetrar. El actual sistema capitalista tiene dificultades a la hora de incorporarse dentro de ámbitos como el científico o el artístico, que se resisten a la dominación o implementación de sus valores constitutivos y en ese sentido, son esferas que lo hegemónico desconoce con o sin premeditación, por lo que en vez de entender sus prácticas como sociales, las asume como ámbitos y espacios de la individualidad, donde lo otro, lo no hegemónico es expresado. No obstante, la imponencia y la fuerza del capitalismo actual, puesto que arrasa con muchos principios sociales, sí ha logrado penetrar estas esferas y de hecho ejerce tal presión que la forma de entender el arte se está reconfigurando, el rasgo más evidente de esta actual situación es que su valor simbólico disminuye y empiezan a primar valores económicos, significados totalmente afines al capitalismo.

Lo emergente está vinculado a la posibilidad de transformación, a la transición de una fase de la cultura a otra, si bien puede entenderse como un asunto exclusivo de una práctica, de un hacer, también implica las alteraciones de formas existentes y el descubrimiento de otras. Así, el enfoque sobre lo emergente da cuenta de aquellos elementos que sin haberse posesionado, sin ser plenamente identificables, corresponden a transformaciones en proceso. Finalmente:

Una y otra vez, lo que debemos observar es una pre-emergencia activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia evidente que podría ser designada con una mayor confianza. Es con la finalidad de comprender más estrechamente esta condición de la pre-emergencia, así como las formas más evidentes de lo emergente, lo residual

y lo dominante, como tenemos que examinar el concepto de estructuras de sentimiento (174).

Con el surgimiento de una “estructura de sentimiento” quiero remitirme a un proceso de producción cultural, cuyos productos no son reconocidos dentro de lo social, sino en la dimensión de lo personal, a pesar de que la configuración de ese ámbito individual pasa por las experiencias e interacciones sociales. En la estructura, que podemos entender como lo determinado, lo socializado, se adhieren nuevas pulsaciones, estilos, impulsos, emociones, ideas, arrebatos, experiencias y percepciones, que se resumen en el vocablo sentimiento.

Antes de continuar, mencionaré otra idea que caracteriza la teoría a la que me suscribo, ya que se relaciona con lo aquí manifestado y que mejora su comprensión.

## **II. 1. 1. La cultura**

Raymond Williams propone que la “cultura” es una idea que ha tenido diversos valores o significados porque dependiendo del período histórico del que hablemos se le atribuye un nuevo sentido. Ese tránsito por la historia en el que sufre variaciones hace que sea un término problemático cuando se intenta definir. No obstante, en el ejercicio que pretende aclarar sus connotaciones primarias y actuales a partir de una relación entre el pasado y el presente, hay un proceso de reconocimiento en el que la conciencia histórica se activa. Si bien las etapas históricas hacen distintos aportes o usos del término, esto no quiere decir que todos los sentidos que se le han atribuido a lo largo del tiempo sean coherentes entre sí, y lo más probable es que lleguen a contradecirse. Toda definición sobre la idea de la cultura no está terminada. Aunque resulte útil definir el término hoy, es posible que mañana vuelva a transformar sus significados. Si aceptamos este planteamiento, será notable que hacer una definición definitiva sobre dicha idea es errado, ya que es un concepto en movimiento histórico. Ante semejante problema resulta estratégico abordar la “sustancia” que constituyó la actual forma de la noción.

La “cultura” antes de convertirse en un concepto que alude un amplio territorio de la vida humana y que generalmente se utiliza en términos descriptivos, en el que además pueden incluirse otras ideas importantes como “economía” y

“sociedad”, fue en sus orígenes una actividad que derivó en proceso: “era el cultivo y cuidado de cosechas y animales, y, por extensión de facultades humanas” (20). La “cultura” en tanto actividad tiene una implicación elemental, pues toda actividad es algo que se está haciendo, en definitiva es parte de un proceso, una acción en curso. Y el sentido del término “cultura” como cultivo de alimentos o de las mentes se mantuvo hasta el siglo XVIII.

Según Williams en el XVIII la noción de “civilización” se podía entender de dos maneras, primero: “civilización” como una fase lograda a partir del desarrollo y el progreso de la historia, que se oponía a un estado anterior -la “barbarie”-, que implicaba que los hombres no habían alcanzado el esplendor y la sofisticación de la “civilización”. El problema fue que tal definición dejó al descubierto que la humanidad no se desarrollaba como totalidad, así que la “civilización” tan solo aludía a ciertos territorios que se asumían “civilizados” y que por supuesto eran los que estaban configurando el discurso, concretamente Inglaterra y Francia; por lo tanto, el desarrollo de las sociedades y su historia en tanto progreso no resultaba, o resulta, ni simétrica ni colectiva. Y ante dicha concepción sobre la “civilización” los países y sociedades poco desarrollados se reducen a bárbaros dependientes de los civilizados.

La “civilización” fue entendida como un estado adquirido, así que no era necesario que cada nueva generación viviera el proceso que separa la “barbarie” de la “civilización”, y podía ahorrarse la transición, adhiriéndose a lo que sus predecesores ya habían alcanzado. “Civilizar” también era “cultivar” un estado del desarrollo humano que se había logrado. Por otro lado, significaba que esos frutos cosechados y representativos del progreso podían mantenerse, así que el hombre podía circunscribirse a un orden social establecido, forjado y dado. “Civilizar”, después de todo: “descansaba en *civis* y en *civitas*, y su objeto estaba expresado en el adjetivo “civil” como ordenado, educado o gentil” (22).

En tal manera de explicar la “civilización” son patentes las ambigüedades que critica Williams, ya que su definición como un estado del desarrollo humano que puede cultivarse apela a la definición sustancial de “cultura”, en tanto cultivo de facultades humanas. En el siglo de la ilustración no fue clara la diferencia entre ambos términos. Así que “civilización” y “cultura” fueron sinónimos y el pretexto de discusiones sobre los estados adquiridos, los estados naturales del hombre y las relaciones entre unos y otros. Una discusión que ocupó el pensamiento de los intelectuales del Romanticismo y que aquí no voy a desarrollar.

La supuesta diferencia entre la noción de “cultura” y de “civilización” pasó por una crítica que hizo Rousseau. Señalaba que la “civilización” parecía algo superficial, construido y dado que se encontraba fuera de lo natural, como si la civilización fuera algo externo a la naturaleza de los hombres que los hacía elegantes, ordenados, gentiles, educados, y que permitía sostener unas facultades exteriores que se oponían a los impulsos o a “las necesidades más humanas” (24). Si “civilización” era algo exterior a la naturaleza humana, la idea de “cultura” se volvió útil en otra dimensión, la del mundo de lo interior donde se aludían los asuntos relacionados con impulsos creativos, la imaginación, lo espiritual, lo personal e individual. Así que la “cultura” quedó entendida como el proceso y cultivo de lo interior. De ahí que el arte y la religión se convirtieran en expresiones de la “cultura”:

El efecto primordial de esta alternativa era el de asociar la cultura con la religión, el arte, la vida personal y familiar, como algo distinto o, en realidad opuesto a la “civilización” o a la “sociedad” en sus nuevos y abstractos sentidos. Fue desde ese sentido, aunque no siempre con todas sus implicaciones, que “cultura” como un proceso general de desarrollo interno, se fue extendiendo hasta incluir un sentido descriptivo de los significados y trabajos de tal desarrollo: es decir, “cultura” como una clasificación general de “las artes”, la religión y la institución y práctica de significados y valores (24).

Así fue como el arte y la literatura, quedaron asociadas con las expresiones de lo más profundo del “espíritu humano”. Y en ese sentido, la “cultura” fue la manifestación de la conciencia práctica y personal, de la libertad, y el ámbito donde el pensamiento secular tomó fuerza. Más adelante, la noción de “civilización” se distorsionó con el surgimiento de los procesos industriales y la aparición de los graves conflictos sociales que de allí derivaron, como la explotación y la deshumanización. La industrialización propuso una nueva fase del desarrollo histórico; con ella, supuestamente, la civilización se perfeccionaría y el progreso dirigiría a la humanidad hacia la cumbre. No obstante, la industrialización atentó contra las ideas de civilización y progreso porque se dieron demasiadas contradicciones en ese nuevo estadio del desarrollo y las consecuencias poco progresistas en términos sociales. Después de todo ¿cómo sostener la idea de perfección y orden adquirido, cuando eran evidentes tantos problemas sociales? A partir de esa contradicción la “civilización” quedó expuesta a dos lecturas que complicaron su definición, y por lo tanto, el término se volvió más ambiguo. Permanecía su sentido primario en tanto desarrollo

progresivo y sofisticado que también connotaba una fase que se había alcanzado, pero en tanto etapa histórica podía desaparecer en cualquier momento, ni era permanente, ni el último peldaño del progreso. Por su parte, la “cultura” sería rescatada por la dimensión de lo “social” donde interactuaba como proceso de lo “interior”. Y dentro del nuevo ámbito sería el foco de lo sociológico y lo antropológico, es decir, que en el estudio de los hombres y de las sociedades cabía perfectamente la observación sobre el aspecto cultural.

Si hay algo que debe ser subrayado en el proceso de transformaciones y crisis de la noción de “cultura”, es que la discusión giró en torno a una misma percepción, que el hombre construía su propio mundo, hacía su historia, establecía el orden social. La “cultura”, según Raymond Williams, además de denominar un proceso interior cuyas expresiones se evidencian en las líneas de acción de lo intelectual y lo artístico, pasó a significar un proceso que da cuenta de los aspectos que hay en las formas de vida, particularmente aludiendo a los usos específicos que de ella hicieron las ciencias sociales. Pero la complejidad que se extiende sobre la idea de “cultura” es la razón que provoca tantas confusiones y que hace abordar el concepto como un problema, pues no es claro si la cultura es una teoría de las representaciones de lo intelectual o lo artístico en relación a la sociedad o: “una teoría del proceso social que crea ‘modos de vida’ específicos y diferentes” (28).

La hipótesis de Raymond Williams explicita que el concepto “cultura” no es fácil ni obvio, pues tiene implicaciones históricas siempre cambiantes, que lo presionan hacia la crisis y lo obligan a redefinirse en función de una nueva experiencia. Lo paradójico es, precisamente, que los conceptos están cambiando y moviéndose a lo largo del tiempo, pero también que se presentan bajo formas o concepciones ya producidas. Por lo tanto, hay que resaltar que dentro de ese complejo proceso que es la cultura hay un aspecto convenido y determinado, mientras que su otra cara es la que se va desarrollando en el día a día. El problema de que ciertos elementos culturales se presenten como aparentemente inmutables es que se pasa por alto sus posibilidades de transformación, pero también que nos llegan plagados de contradicciones de las que no somos necesariamente conscientes. Finalmente, Raymond Williams propone que debido a las experiencias, a las relaciones y a las concepciones específicas de los hombres que habitaron cada uno de los muchos períodos históricos, las ideas pasaron, pasan y pasarán por un proceso de significación, transfiguración, interpretación o apropiación, irrepetible y efímero que

las transforma, valida o conserva. ¿No será hora de re-definir lo que entendemos por teatro colombiano?

## **II. 1. 2. Convención y estructura de sentimiento**

Uno de los grandes sistemas ideológicos, según Williams, es el estético (176). En dicho ámbito los objetos o productos del arte, bien sea un cuadro, una escultura, un libro, o una obra de teatro, son “formas explícitas y acabadas”, a pesar de ser parte de un proceso. Ya dije que en el caso de la literatura estas formas son identificables como figuras semánticas, es decir, como convenciones. En la modificación de las convenciones es donde ocurre el surgimiento de una nueva “estructura de sentimiento”. No obstante, el teórico no desconoce que:

este es un modo de definir las formas y las convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables de un proceso social material: no por derivación de otras formas o pre-formas sociales, sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada como la articulación (y con frecuencia como la única articulación plenamente aprovechable) de estructuras de sentimiento que como procesos vivientes son mucho más ampliamente experimentadas (183).

Las “estructuras de sentimiento” suelen manifestarse en las formaciones emergentes, precisamente porque dan cuenta, en el caso del teatro codificado literariamente, de nuevas convenciones. Pero también es cierto, como se ha mencionado antes, que en los tiempos actuales la mayoría del arte dramático está constituido más bien por figuras semánticas preconcebidas. De ahí que el teórico entienda la categoría como: “una experiencia *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales semánticas que han sido precipitadas y resultan más evidentes e inmediatamente asequibles” (183).

La idea de convención como la plantea Williams tiene un doble sentido: es un acuerdo con normas. El teatro se configura a partir de una convención implícita fundamental entre los espectadores y los actores, en el que los actores fingen ser unos personajes y los espectadores aceptan la relación de alteridad. Pero este pacto hoy en día es una costumbre, cada vez que vamos al teatro sabemos que tal es el principio y

que hay un lugar y unos roles para el espectador y otros para los actores, dicho de otro modo el acuerdo tácito sobre la función representativa del teatro es una tradición.

Con la llegada del siglo XX y la experimentación de la época de las vanguardias, aparecieron una serie de elementos y convenciones (figuras semánticas) que dan cuenta de diversas formas dramáticas y teatrales, como el simbolismo, el expresionismo, el existencialismo, lo épico, lo absurdo, etc. De ahí que el teatro de hoy sea heterogéneo y que esté constituido por muchas convenciones que no pierden el acuerdo fundamental de la representación. Para Raymond Williams la convención principal del teatro consiste: “en los términos que el autor, los actores y el público acuerdan aceptar para que la representación pueda llevarse a cabo. *Acuerdan aceptar*, no es siempre, claro está, un proceso formal y definido; más bien se trata, como en cualquier arte, de una prolongada costumbre, que es en realidad virtualmente inconsciente” (1968:14). Otra perspectiva sobre la convención teatral es la de Bertolt Brecht que sin contradecir la de Raymond Williams dice que el teatro: “posee una técnica determinada y produce un determinado placer, cuya aparición depende de que las gentes del teatro y los espectadores mantengan determinadas reglas, tan antiguas que ya casi están olvidadas como tales” (Brecht, 1933-1947: 33- 34).

El rasgo constitutivo de la convención como idea, consentimiento con reglas, resulta interesante ya que se circunscribe como parte del problema que recae sobre la idea de “cultura” y en el “procedimiento” de los estudios culturales para referirse a ciertos términos como concepciones dadas. Si nos detenemos a pensar, la convención fundamental del teatro, en ese momento inicial en el que fue configurada, se estableció desde el territorio de la arbitrariedad. Fue un invento, un acuerdo que también pudo haber sido cualquier otro. No necesariamente el que hoy conocemos y a mi parecer esto resulta extraordinario.

Es a partir de la función que ejerce la tradición, generalmente selectiva, que se establecieron unas reglas, y estas, luego de pactadas, han sido no solo aceptadas y aprobadas sino difundidas. Así que, tanto el pacto como las reglas, y por consiguiente la arbitrariedad que las constituye, fueron factores asimilados, adquiridos. Sobre ellas hoy se pueden establecer los límites de la forma dramática. La convención no escapa a la tensión entre lo social y determinado (las reglas y el pacto), y lo individual (la necesidad de explorar o inventar una nueva convención en función de una experiencia que nunca antes ha sido ni expresada ni vivida).



Las convenciones son primordiales a la hora de determinar un objeto del arte. El teatro no escapa a esa realidad y en tanto disciplina, forma o “modo de imitación” tiene unas características que lo hacen distinto de la novela y el cine. Una cosa es el aspecto modal<sup>91</sup> del teatro y otra cosa, que ese modo teatral cumpla funciones distintas en ciertas etapas históricas, y que existan variaciones en algunas convenciones dentro de ese modo. El teatro es una forma de imitación “sustancialmente” tradicional. Así que hay unas normas que permiten establecer lo que podemos considerar teatro, aunque en la actualidad el empeño sea transgredir tales criterios.

Hay ciertas convenciones dentro del modo teatral que son variables, por ejemplo, la cuarta pared. Cuando se usa la convención de la cuarta pared se determina un rol para el espectador como una especie de *voyeur* omnipresente, pero también para los actores como personajes que no saben que son observados. Esta convención es propia del teatro naturalista y en ese sentido la acción, los gestos y el lenguaje deben ser una reproducción fiel de la realidad. Si los personajes llegasen a tomar en cuenta al público, estaría operando otra convención, puede tratarse simplemente de una de las formas del diálogo en la que un personaje apela a los espectadores.

Curiosamente, apunta Raymond Williams, hay convenciones que incomodan (el verso), y muchas veces los efectos re-teatralizantes por impostados. También hay otras que están totalmente asimiladas, que los personajes no cambien de vestuario, aunque la acción de la obra transcurra en varios días. No obstante, aunque las convenciones son potencialmente variables, tampoco se pueden alejar de las que han sido configuradas por la tradición, ni tampoco existe una libertad absoluta, es decir, un territorio excesivamente arbitrario para incluir o excluir convenciones según el capricho del dramaturgo, pues su obra entonces no sería entendida por los espectadores. Así que en cierto sentido permanece lo sustancial de la convención fundamental del teatro, que como hemos dicho es el pacto de la representación. La relación entre el creador y sus espectadores pasa necesariamente por la complicidad, por eso Raymond Williams expone al respecto que:

mientras un coro de danzarines, o la capa de la invisibilidad, o un soliloquio cantando, son métodos dramáticos conocidos, no pueden ser usados

---

<sup>91</sup> Aristóteles, el filósofo griego que hizo de la forma dramática el objeto de sus indagaciones, define el drama como el modo de imitar personas que actúan u obran.

satisfactoriamente a menos que, de hecho, sean convenciones. El autor, los actores y el público deben ser capaces de aceptar que el método particular que se ha de emplear es aceptable; y, dada la naturaleza del caso, una parte importante de este acuerdo ha de *preceder* a la representación para que pueda aceptarse ésta sin una fricción perjudicial (1968: 16).

Cuando aparece una nueva convención su éxito o aceptación es posible porque los espectadores entienden lo que está siendo expresado con el método empleado, lo que significa que en ellos (emisor y receptores), como representantes de la sociedad hay un cambio de mentalidad y unas experiencias y necesidades de sentido comunes y características de su presente.

Los límites del modo de imitación dramática y las reglas que determinan lo que es teatro, su “estructura”, en la que se circunscribe el pacto fundamental de la representación, entra en tensión con la tendencia natural a re-elaborar algunas de sus convenciones, asunto que evidencia la innegable existencia de una actitud experimental, o la necesidad de nuevas expresiones impulsadas por nuevas experiencias, por eso se da una paradoja.

La bifurcación entre tradición y experimentación, ampliamente discutida en el Romanticismo, es otra manera de referirse a la conciencia práctica, individual o del tiempo presente, y a la conciencia social y determinada. Es decir, que aunque aceptamos las convenciones que caracterizan al teatro, también hay un sentimiento o un impulso por configurar nuevos elementos, más que por capricho, por querer expresar una experiencia concreta efímera y particular; observa Williams que: “tenemos, por tanto, necesidad de la tradición -convención como acuerdo tácito -e igual necesidad al mismo tiempo de experimentación, del desarrollo de formas nuevas de sentimiento, de la percepción de medios técnicos nuevos o redescubiertos – convención como método dramático” (17).

Es notable que entre la tradición y la necesidad de experimentación hay o existe una relación compleja pero activa, una interacción. Esta relación dialéctica da cuenta del término que nos interesa, pues la proposición reconoce las dos dimensiones a las que he hecho referencia, la de lo social como acuerdo tácito, es decir, el acuerdo sobre el pacto de la representación, y lo individual, la necesidad de experimentación y los elementos o valores agregados a esa forma tradicional. Lo que se observa con la categoría de Williams son los elementos o convenciones que pertenecen a una tradición, a formaciones residuales y hegemónicas, o que siendo pre-emergentes, se

constituyen a partir de una experiencia social e histórica determinada, y que aparecen inicialmente como elementos personales y aislados en el trabajo de un autor.

Las convenciones son calificadas tomando en cuenta lo que pretenden alcanzar más allá del ámbito estrictamente dramático:

Juzgamos una convención, no por su utilidad abstracta, ni por estar referida a algunos criterios básicos de probabilidad, sino más bien por lo que intenta lograr, cuando se trata de una auténtica obra de arte, con la representación. Si no fuese históricamente cierto que algunas obras han logrado, por su propia fuerza, modificar las viejas concepciones e introducir otras nuevas, no hubiese habido ningún cambio, salvo que fuese impuesto por decreto absolutista. Solemos aceptar sencilla y fácilmente tales triunfos del pasado. Leemos con simpatía las biografías de Ibsen y Stanislavski. Pero tal simpatía será mero sentimentalismo, a menos que se haga activa y creadora, y tenga un sentido actual (16).

Para Raymond Williams lo modificable en el modo teatral son las convenciones, pues el nacimiento de una nueva convención implica el surgimiento de una nueva concepción del mundo. Como ya se mencionó, cada período histórico tiene una tradición viva y activa que lo caracteriza y que cataliza el intento de transgredir la frontera en la que ella misma adquiere sentido (17). Los dramaturgos no pueden imponer nuevas convenciones según su libre albedrío, pues los espectadores, como representantes de la sociedad, han de tener necesidad de esos cambios para que sean aceptados o entendidos. Recordemos que aunque se insista en la separación entre lo social y lo personal, lo cierto es que se afectan mutuamente. Algunas transformaciones individuales inciden sobre lo social, pero porque la sociedad estaba cambiando en el plano de lo personal, es decir, que no se había socializado el nuevo tono, aunque íntimamente o individualmente la sociedad estuviera cambiando.

Si bien cada obra de arte es el producto de un proceso personal, de una exploración con los recursos y elementos que constituyen la forma dramática, y que evidencia el estilo de cada autor, es decir, los rasgos que le son propios como individualidad creadora, a veces, cuando se amplía el panorama y se observan los productos de varios creadores pertenecientes a una época se puede percibir “algo” común a todos. En ese proceso entra en juego otro factor, se trata del contexto o de la experiencia histórica, pues lo que experimenta una colectividad en un período determinado está hipotéticamente vinculado, apunta Williams:

Lo que intento describir es la continuidad de la experiencia desde una obra particular, y a través de su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general; y después la relación de esta forma general y una época. Podemos enfocar tal continuidad, en principio, del modo más general. Todo lo vivido y hecho por una comunidad dada en un período dado, según se cree hoy usualmente, está esencialmente relacionado (18)

Williams plantea que en la pieza dramática queda consignada una experiencia y percepción sobre el entorno, de tal manera que: “toda consideración seria sobre el arte debe comenzar por el reconocimiento de dos hechos aparentemente contradictorios: que una obra importante es siempre, en un sentido, irreducible e individual; y que existen a la vez auténticas comunidades de obras de arte, en géneros y estilos” (18). Debido a la percepción o experiencia histórica podemos decir que Shakespeare y Marlowe tienen un estilo propio, pero también que son representantes de la dramaturgia isabelina, de manera que estamos apelando a una “estructura de sentimiento” que permite, entre otras cosas, la generalización del arte en un período, el tránsito de lo particular a lo general y finalmente al engranaje entre la obra y su contexto. En otras palabras, nos remitimos a la pieza dramática como un vehículo de experiencias, emociones, pensamientos, convenciones y estilos, pues los acrisola en una percepción sobre el entorno y la sociedad que se comunica a través de la forma, es decir, que se consigna materialmente, pues la experiencia pasa en un continuo hacia la materia en la forma dramática.

En ciertos casos las obras de diversos autores, aunque parezcan aisladas y diferentes entre sí, con el pasar del tiempo terminan relacionándose, pues han estado cobijadas por un clima particular de percepciones, experiencias, sentimientos e ideas, en otras palabras por un “espíritu de época”. En cada obra hay elementos propios de cada autor que configuran su estilo, pero también se conjugan otros componentes dramáticos y contextuales más generales que son específicos de la etapa histórica. Para investigar esa relación entre los elementos personales y sociales, o específicos y generales, es que sirve el término “estructura de sentimiento”.

Explorar los productos dramáticos de José Domingo Garzón, Fabio Rubiano, Pedro Miguel Roza, Ana María Vallejo y Carolina Vivas en relación con los elementos históricos, las convenciones y la experiencia de cada uno, es lo que daría cuenta de una hipótesis que permita entender cómo es el teatro colombiano en el cambio de milenio. Debido a que lo que está siendo vivido en el teatro colombiano en el umbral del siglo XXI no ha pasado al ámbito de la socialización y no puede

reconocerse como algo dado, abordaré las piezas dramáticas en tanto objetos acabados, sin desconocer que hacen parte de un proceso personal todavía en desarrollo y mucho más amplio, que en esta investigación no se trata. Por ahora me interesa dar cuenta de las obras como objetos que configuran un panorama sobre el teatro colombiano en conjunto y quizá más precisamente el teatro colombiano en un período.

Por dificultades de tiempo y recursos se excluyen obras y dramaturgos, lo que puede resultar injusto para otras manifestaciones teatrales que no se tienen en cuenta y que podrían significar “estructuras de sentimiento” opcionales a las aquí manifestadas. Por lo que no sobra subrayar, lo que también fue destacado por Raymond Williams, que un estudio de este tipo es un enfoque crítico y no una demostración exacta sobre cómo ocurrieron y ocurren los hechos.

Así, propongo abordar la dramaturgia de cinco autores, respetando sus cualidades y características e intentando identificar los rasgos que determinan lo personal y lo social, sin perder de vista la búsqueda de elementos comunes, posiblemente convenciones dramáticas y percepciones sobre el entorno. Puede parecer que esta hipótesis sobre las relaciones entre dramaturgos de una misma generación sea precipitada y es algo que tendría que corroborarse en las conclusiones del estudio. Pero el hecho de que estos autores escribieran obras de a partir de 1990 y que continúen ejerciendo sus prácticas artísticas hasta el día de hoy, parece ofrecer algunos indicios para responder cómo es el teatro colombiano en el umbral del siglo XXI, una de las preguntas que originó este estudio.

Lo que plantea la hipótesis de Raymond Williams es que la forma dramática y la experiencia están relacionadas, el trabajo del artista es el intento de comunicar una experiencia utilizando los métodos que tiene a su alcance, bien sean convenciones tradicionales (formas socializadas) si resultan funcionales porque su sentido continúa vigente, o como en el caso de los reformadores del teatro moderno, deben inventarse o reciclar otros medios de expresión y otras convenciones a la hora de expresar su experiencia, que en todo caso se vincula con una época histórica determinada. En ese sentido, configurar una obra dramática no es simplemente usar formas y convenciones socializadas, sino la necesidad de comunicar algo, que necesita herramientas eficaces y/o sus propios medios de expresión. A veces los componentes que pertenecen a otras épocas, a concepciones anteriores, son adecuados en tanto representan lo que se quiere comunicar, pero en otras ocasiones, hay que experimentar o fabricar los

elementos que comuniquen la experiencia. Estos elementos se pueden observar en lo personal, en el trabajo de cada autor, en aquello que lo distingue de los demás, pero:

lo que está dándose delineado en los medios de comunicación es ya más amplio que el trabajo particular, como lenguaje, como método, como convenciones. Cuando reunimos nuestra experiencia de obras particulares, vemos la estructura de sentimiento extendiéndose y cambiando; importantes elementos en común, como experiencia y como método, entre obras y dramaturgos particulares. Importantes elementos que cambian como no cambian juntas la experiencia y las convenciones, o como se ve en tensión la experiencia con las convenciones existentes, y su éxito o fracaso al alterarlas. Lentamente, podemos ver que lo que surge es mucho más amplio que la obra particular; es un problema de forma, pero también, básicamente, un problema de experiencia para muchos autores, y para un período y los que le siguen (Williams, 1968: 21-22).

La idea de la “estructura de sentimiento” implica observar las características de las piezas dramáticas, para ello emplearé la dramatología, y estudiar los elementos que configuran cada pieza desde adentro, desde la forma del objeto mismo, para ir trazando los elementos más generales y finalmente dar cuenta del teatro de un contexto y período, es decir del teatro colombiano en el umbral del siglo XXI.

## **II. 2. Los dramaturgos y el corpus de análisis**

Para aplicar la principal categoría: la estructura de sentimiento, así como las tres sub-categorías: lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo; y las seis meta-categorías: lo grotesco, la figura del loco festivo, la relación entre la identificación y el extrañamiento, lo narrativo y lo dramático, la situación estática o el inútil acto de la espera y la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización, he seleccionado diez obras de teatro colombiano recientemente publicadas. Dichas piezas evidencian el trabajo dramático de cinco dramaturgos que, en este estudio, representan al teatro colombiano del siglo XXI.

Investigaré el trabajo de José Domingo Garzón, quien escribió *Se necesita gente con deseos de progresar* y *El mediuemuerto: tragicomedia milenarista*; de Ana María Vallejo, que compone *Pasajeras* y *Magnolia perdida en sueños*. También incluyo a Carolina Vivas y dos de sus trabajos, *Segundos* y *Gallina y el otro*; de Pedro Miguel Roza trabajaré con *Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto*,

una de sus primera obras, y con *Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo*, una de las más recientes. Por último exploraré la dramaturgia de Fabio Rubiano a partir de *Mosca* y de *Sara dice*. Los presento en este orden porque será el mismo que utilizaré para exponer la primera ronda de los análisis.

A continuación realizaré una breve reseña sobre cada uno de estos autores y la sinopsis de las obras que serán examinadas.

## **II. 2. 1. José Domingo Garzón**

Nace en Chocontá, en 1961. Es docente, autor y director teatral. Realizó sus estudios de pregrado en la Escuela Nacional de Arte Dramático y durante el año 2009 obtuvo la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha trabajado en la Escuela del Teatro Libre de Bogotá y en la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. También ha conseguido varios reconocimientos: en el año 2005 obtuvo el Premio Nacional de Cultura en la modalidad de dirección teatral por *La procesión va por dentro* y se le otorgó la Tesis Laureada en la Maestría de Escrituras Creativas por escribir *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*.

*Se necesita gente con deseos de progresar* es una pieza que expone la insólita situación de desasosiego a la que son sometidos los protagonistas, mientras esperan su turno para realizar una entrevista de trabajo que no llega a efectuarse. La obra propone una mirada a las percepciones interiores de unos personajes en decadencia que, atrapados en el espacio y en el tiempo, oscilan entre la esperanza de progresar para transformar su situación individual y la realidad social a la que están sometidos.

*El mediumuerto: tragicomedia milenarista* indaga el universo de lo sobrenatural que suele ser fomentado por la cultura popular. La acción ocurre el día del cambio de siglo cuando Reinel Robayo, un estafador que se hace pasar por prestidigitador, adivino, brujo y médium, es asesinado. Desde entonces su fantasma deambula intentado convencer a los espectadores de su bondad y, por otro lado, a su hija para que lo ayude a condenar al culpable. Y mientras tanto Sara, que sí tiene el don para percibir el más allá, al fin encuentra una dulce venganza contra su padre.

## II. 2. 2. Ana María Vallejo de la Ossa

Nace en Medellín, en 1965. Es actriz, directora, dramaturga y docente. Realizó la Licenciatura y la Maestría en Estudios Teatrales en la Sorbona, París, Francia. Ha estado vinculada a varias instituciones de formación teatral como la Escuela Nacional de Arte Dramático, en la que ejerció como directora, y la Escuela de Arte Dramático de la Casa del Teatro Nacional.

*Pasajeras* plantea las peripecias de un viaje que emprenden tres mujeres de diferentes edades y por diversas razones, hacia un lugar idílico. Sin embargo, tendrán que pasar por territorios peligrosos y situaciones poco amigables. La diferencia generacional supone la multiplicidad de miradas sobre las mismas experiencias y a veces una sutil rivalidad. No obstante, este viaje las transformará en algo más que pasajeras.

En *Magnolia perdida en sueños* encontramos la dolorosa historia de una familia paisa, que ha sufrido las consecuencias de la violencia colombiana durante varias generaciones. La acción se desenvuelve cuando los tres hijos de Magnolia regresan a la casa de la infancia para encontrarse con su madre que ha caído en un coma profundo.

## II. 2. 3. Carolina Vivas Ferreira

Bogotana nacida en 1961, es egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático y fue actriz del teatro La Candelaria. Con la llegada de los años noventa constituye su proyecto independiente llamado Umbral Teatro. Vivas también es docente, directora y dramaturga.

*Segundos* fue la primera obra de Umbral Teatro. En ella se observa la subsistencia de los habitantes de un pueblo en el que desconfían los unos de los otros y donde ocurren sucesos inexplicables. A su vez, son expuestos los modos de vida, es decir, las rutinas existenciales y las relaciones de unos personajes que se han quedado a la deriva.

*Gallina y el otro* indaga un hecho de la realidad en Colombia, la masacre como situación y el germen de la obra son los testimonios de la víctimas. La acción



surge en las entrañas de una población rural que es asaltada por un grupo armado y manifiesta la impotencia de sus habitantes ante una amenaza de exterminio.

#### **II. 2. 4. Fabio Rubiano Orjuela**

Nace en 1963 en Fusagasugá. Estudió en la Universidad del Valle en donde obtuvo la Licenciatura en Arte Dramático. Rubiano se desempeña como actor, dramaturgo y director, y algunas veces, como docente. En la década de los ochentas del siglo pasado fundó el Teatro Petra, que al día de hoy disfruta de gran reconocimiento nacional e internacional.

*Mosca* tiene su germen en el *Tito Andrónico* de Shakespeare, así que la tragedia isabelina opera como hipertexto. No obstante, esta pieza goza de absoluta independencia. De hecho, la acción empieza cuando Tito es Rey y se dispone a firmar la paz con su adversaria Tamora, la reina de los godos. El problema es que la anhelada tregua no llega a firmarse debido a las inesperados caprichos de los personajes.

En *Sara dice* la comunidad, que es representada por unas familias poco convencionales, está sometida a un pacto social: cada cien días alguien debe ser asesinado. La víctima y el verdugo son seleccionados en un sorteo. No obstante, esta lotería tan solo indica los apellidos de las familias y los roles que alguno de sus miembros debe desempeñar; por tal motivo, cada parentela se ve obligada a decidir quién morirá y quién debe convertirse en el ejecutor.

#### **II. 2. 5. Pedro Miguel Roza Flórez**

Nace en 1974 en Armenia, una ciudad ubicada en el departamento del Quindío. Estudia en la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB, y obtiene el énfasis en dirección escénica. Roza también es libretista de televisión y guionista de cine, así como actor, director y docente en diferentes instituciones. Su obra *Nuestras vida privadas* recibió el premio Distrital de Dramaturgia en el año 2008.

En *Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto* se propone una realidad dramática hiperbólica y grotesca en la que los personajes no son capaces de consumir sus suicidios, por tal motivo acuden a un club suicida en el que su anfitrión les ofrece una variedad de ofertas y servicios para despedirse de este mundo.

*Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo* exterioriza cómo una circunstancia se desfigura en otra. Lo que parecía la inocente ayuda que ofrece una dulce anciana a los sectores sociales más necesitados, termina siendo una fatal y oscura prueba de resistencia colectiva. Los protagonistas de la obra están dispuestos a todo, en equivalencia con los participantes de un *reality show*, para conseguir sus papeles de residencia y permanecer en España.

### III. Lo carnavalesco

#### III. 1. Lo carnavalesco como estructura de sentimiento

Lo carnavalesco es una de las tres sub-categorías que emplearé en los análisis de las piezas dramáticas que forman el corpus de esta investigación. El término es difícil porque abarca un extenso campo de estudio, y por supuesto no aplicaré todas sus connotaciones. Esta investigación no se ocupa de las formas carnavalescas en el teatro colombiano del siglo XXI, sino de la estructura o las estructuras de sentimiento que lo constituyen. Principalmente, tomaré en cuenta dos componentes de lo carnavalesco, que en esta sección operan como meta-categorías: las imágenes grotescas del cuerpo y la idea del loco festivo. Para tales propósitos fue indispensable recurrir a la teoría de Mijail Bajtin y su tratado sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, y a las *Aproximaciones al carnaval* de Javier Huerta Calvo.

Si bien el objeto de estudio en el que Bajtin configura toda su investigación no corresponde con la etapa histórica que aquí es explorada, el umbral del siglo XXI, ni con el contexto de Rabelais en la Francia de la Edad Media y el Renacimiento, y por el contrario se aleja, parto de tres supuestos. Primero: que la concepción de Bajtin<sup>92</sup> se constituye desde el siglo XX y por lo tanto su mirada es moderna. Segundo: que ha sido uno de los teóricos que mejor ha configurado la concepción del carnaval; y tercero: que las formas carnavalescas permanecen activas en el teatro colombiano de hoy, premisa que voy a comprobar en este capítulo.

En los análisis señalaré el uso de tales elementos, es decir, de unas representaciones carnavalescas que persisten gracias a diversas maneras de adaptación y reinterpretación. En ese viaje, tales formas, propias de la concepción carnavalesca, han pasado de un continente a otro debido al proceso de colonización que provocó una heterogeneidad sin límites, por lo menos en la América. Y por esa razón, entre otras, algunos de sus rasgos constitutivos han permanecido y se han modificado a partir de

---

<sup>92</sup> Quien encuentra en Rabelais al “más democrático de los modernos maestros literarios”. Véase Bajtin (1965: 8) en particular “Introducción. Planteamiento del problema”.

necesidades particulares de expresión, experiencias, formas de vida y percepciones sobre el entorno.

Lo carnavalesco es una estructura de sentimiento porque la idea, y sus formas de materialización, han pasado por un proceso enorme de amalgamación, en el que ha ido experimentando variaciones de tono según los cambios históricos y la emergencia de nuevas experiencias sociales. Lo carnavalesco y sus manifestaciones hacen parte de una “tradición” que emergió a partir de la batalla de doña cuaresma y don Carnal. Aunque, de hecho, en el carnaval también se alojan tradiciones anteriores.

Mijail Bajtin sabía que existían unos componentes festivos y burlescos en el antiguo teatro cómico porque también realizó un estudio sobre el drama satírico, aquel género que contrarrestaba el devastador efecto de las tragedias griegas antes del siglo V. El drama satírico, desde los memorables tiempos de la antigüedad clásica, vendría a ser el primer tipo de parodia. Desde entonces, incluso en la comedia de Aristófanes, se encuentran los elementos jocosos, cómicos o burlescos que desembocarían en la concepción del carnaval. Así que, en la Edad Media y el Renacimiento, y siendo conscientes de los cambios de mentalidad que supuso pasar de una cultura politeísta a una monoteísta, hay una nueva expresión de lo dionisiaco en el rito carnavalesco.

Lo carnavalesco en la literatura y en este caso en el teatro, se traduce en la implementación de los recursos que lo conforman, es una forma portadora de implicaciones ideológicas y políticas, compuesta por unos elementos estéticos característicos y determinados por la tradición. Sin embargo, el carnaval, era o es una experiencia humana, un acto manifiesto sobre la necesidad social de libertad y de transgresión de los límites, a través del exceso, y anterior a la abstinencia y represión religiosa, ya que el origen del carnaval se vincula directamente con el rito cristiano de la cuaresma.

Quizá el cambio más importante en el festejo carnavalesco es el proceso de formalización que se consolidó cuando pasó de rito a estética, pues era una experiencia en vida y hoy acudimos a él en tanto objeto del arte, en formas literarias y dramáticas, por ejemplo. Por tal motivo en este estudio evito tener en cuenta que en pleno siglo XXI se realizan estas ceremonias. No obstante, advierto que en Colombia existen estas celebraciones hoy, y se me ocurre nombrar, rápidamente, el Carnaval de Blancos y Negros, el Carnaval de Barranquilla, el de Brasil, o incluso el Carnaval de Venecia, por señalar algunos de los que acontecen en otros lugares del mundo. La permanencia de la celebración carnavalesca como tal no es de interés para esta

investigación. Lo que sí importa es que algunos de sus elementos constitutivos se independizaron de la festividad y se trasladaron al teatro, fenómeno no exclusivo de una latitud y analizable en este tramo.

Huerta Calvo (1999: 15) propone tres “niveles de teatralidad” en la experiencia y forma carnalesca. Para empezar, el carnaval en tanto rito o celebración a la que podemos arrogar una equivalencia como gran representación dramática porque en la plaza pública, unos personajes disfrazados u ocultos bajo unas máscaras, desarrollan unas acciones (injurias, escarnios, burlas), usando un lenguaje degradante y particular, durante un tiempo. En esta representación hay unos ejes temáticos predilectos, tales como los engaños, escarnios, la muerte y locura, que permiten, entre otras cosas, la exacerbación de las contradicciones.

El segundo nivel de teatralidad está en formas (representaciones y juegos), que se configuran durante el carnaval, como los charivaris o cencerradas que son parte de la ceremonia:

Dentro de las formas preteatrales los *charivaris* tienen una extraordinaria importancia como farsas improvisadas por el pueblo para oponerse ante hechos que iban contra las leyes naturales; así, por ejemplo, los matrimonios establecidos a la fuerza, en razón de conveniencias sociales. No hay que olvidar la etimología de *charivari*, palabra eufónica derivada de *charlt verié*. O sea *lit changé*, literalmente lecho cambiado, lo cual alude indubitadamente al hecho de que se casara un viejo o una vieja con algún joven, o un viudo con una soltera. Se trataba de un modo, sin duda cruel, de escarnecer estas situaciones de desigualdad que desafiaban las leyes de la naturaleza (Huerta, 1999: 23-24).

La gran dosis de violencia descarnada que constituía la “esencia” del charivari, derivó en formas teatrales independientes del carnaval como la farsa y el entremés. De hecho el género farsesco funciona como columna vertebral de lo que podríamos llamar un teatro carnalesco, porque, en tanto forma independiente del rito, es decir, como género dramático y por lo tanto metáfora de la celebración, se sustenta en la concepción del mundo carnalesco, que se consolida a partir de la idea del mundo al revés (28).

El tercer nivel de teatralidad se encuentra en espectáculos autónomos, es decir, en los que no se realizan necesariamente durante el carnaval, pero que lo toman como referencia y que, además, se forman gracias al trabajo de algún autor. En este último caso, el carnaval pierde algunos trazos esenciales para transformarse en una

diversidad de formas teatrales, géneros o subgéneros engendrados en la fiesta carnavalesca, y que se emanciparon, como es el caso de la comedia burlesca, el entremés, la mojiganga, la parodia, la farsa, entre otros. Por eso insisto en que el carnaval empezó como celebración (rito y verdad), hasta convertirse en literatura y teatro (ficción, mentira o artificio). El teatro, como bien consideraba F. Nietzsche, germinó de las experiencias rituales de los hombres que nos antecedieron y derivó en literatura o arte. Un fenómeno que también ocurre con la noción de lo carnavalesco. Por consiguiente, la cosmovisión carnavalesca invadió los recovecos del arte, la literatura y el teatro a tal extremo que: “la carnavalización de un texto literario puede entenderse metafóricamente sin que en el mismo aparezcan referencias carnavalescas explícitas” (Huerta, 1999: 17). Según esto, hay tres tipos de “textos dramáticos carnavalescos”. Para empezar, los que se representan antes o durante el carnaval, y que por tanto se encuentran vinculados al rito;<sup>93</sup> luego, los que hablan del carnaval o lo utilizan como temática; y, por último, los que aluden a la celebración pero manipulan sus elementos constitutivos, en otras palabras, los que parten de la concepción o cosmovisión carnavalesca, aunque persiguen otros propósitos y por eso se instalan más allá de la participación en el rito. Son precisamente estos últimos los que aquí interesan.

### **III. 1. 1. El carnaval según Bajtin**

Uno de los componentes ideológicos en los que se centra la discusión sobre el carnaval, es en la notable dicotomía entre la sociedad burguesa y la popular. La cultura popular es la que más caracteriza a la literatura de Rabelais. Por lo tanto, las imágenes que se consolidan a lo largo de su obra, lo colocan al margen del “canon” literario en su época (Bajtin, 1965: 9), recordemos que “Gargantúa” fue escrito en el tercer decenio del siglo XVI. Y por otro lado, la relación entre lo cómico y la risa es un aspecto fundamental o “indivisible” de la concepción carnavalesca. La cultura popular proponía una concepción del mundo que se oponía tajantemente a la cultura de lo serio y lo sagrado: “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa

---

<sup>93</sup> Para constatar algunos ejemplos de esta tipología textual véase Huerta Calvo (1999: 17-18) en particular “Aproximación al teatro carnavalesco”.

se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (10). Así que la cultura señorial y la popular tienen dos concepciones del mundo diferentes, a pesar de habitar un mismo contexto.

Según Bajtin, las formas de manifestar lo popular y lo cómico son heterogéneas. De ahí que lo carnavalesco constituya un enorme campo de estudio. Sin embargo, existen tres categorías que se conjugan y dan cuenta del fenómeno:

- Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en plazas públicas, etc.);
- Obras cómicas verbales (incluso parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (10).

En las denominadas “formas y rituales del espectáculo” hay una dicotomía entre la fiesta “oficial”, mejor llamémosla cortesana, y los valores que representa, y por el otro lado, el carnaval, cuya función principal consiste en transponer las significaciones rígidas de la fiesta señorial. De hecho, el carnaval no era asumido como un espectáculo sino como un aspecto cómico y festivo de las gentes del pueblo. Y la fiesta, o la celebración, era un rasgo taxativo en la mayoría de ritos y en los diversos espectáculos cómicos que se realizaban en la Edad Media.<sup>94</sup> Por eso el valor simbólico e ideológico de la celebración popular (o carnavalesca) es que prescinde de la ley impuesta por los estatus o clases sociales, para provocar una convivencia democrática, porque durante el carnaval el rico y el pobre, la monja y la meretriz conviven en igualdad de condiciones y sin preferencias de clase. Debido a que la idea de una elite es exterminada, la fiesta carnavalesca se vuelve la única ocasión en que el pueblo puede burlarse del rey sin que este tome represalias. Por eso, en consecuencia a la abolición de los estatus, la modalidad de comunicación se altera, pues surge un contacto sincero y por lo tanto familiar, a pesar de las castas.

La segunda manera de manifestar lo cómico y lo popular es a través de la ridiculización o burla descarnada sobre los referentes “sacralizados”, por llamarlo de alguna manera. Dice Bajtin que lo carnavalesco no es otra cosa que una parodia, es decir, un retrato desfigurado de la vida común y corriente, habitado por figuras contradictorias que representan el mundo al revés. La variedad de formas y géneros literarios o espectaculares que derivaron de lo carnavalesco es enorme. No se salvaron

---

<sup>94</sup> Para ver las funciones de la fiesta y el carnaval, véase Bajtin (1965: 14-15).

de la ridiculización ni las plegarias sentimentales, ni los debates políticos más serios y por todos conocidos, pero: “es preciso señalar que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular” (16). Por lo tanto, las manifestaciones carnavalescas se transforman históricamente para continuar su vigencia, y por otro lado, se insinúa que la parodia moderna supone el triunfo de una cultura no popular. Bajtin era consciente de la transfiguración de las formas y tradiciones para sobrevivir.

La tercera categoría, las “diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero”, tratan el fenómeno que afecta la manera de hablar. Si dos personas entablan una amistad, se comunican bajo el clima de la confianza, e incluso en esa relación de complicidad caben las bromas pesadas sin que esto implique ofender al otro. Lo mismo sucede en la celebración carnavalesca, que en tanto interludio de la vida cotidiana se vuelve el contexto idóneo para acercarse a los otros a partir del uso burlesco del lenguaje. En la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el lenguaje familiar o carnavalesco implicaba el regocijo de la fiesta, la afirmación de una situación utópica, la idea de un vínculo hondo con el mundo y las personas (21).

El espacio ideal en el que se podía reconocer y disfrutar del lenguaje cercano y asequible a todos, y donde además se entablaba aquella relación de complicidad y cercanía social era la plaza pública. En ese espacio democrático por su propia naturaleza, sin límites, se hablaba con groserías y exageraciones siempre connotadas de valores positivos y negativos, contradictorios y ambivalentes porque mientras rebajaban (insultan y degradan), también elogiaban y regeneraban. En el lenguaje carnavalesco se intercambian expresiones verbales y todo tipo de palabras que son marginadas por el lenguaje oficial y la cultura de las buenas maneras.

Desde la perspectiva burlesca, que degrada y regenera simultáneamente, hay una manera de nombrar y relacionarse con el mundo. Y la reacción a esas contradicciones, es decir, la risa, también es parte del fenómeno. La risa está en función de ciertos sentidos que también mutan y se diferencian según el período histórico. Así, en la Edad Media y el Renacimiento la risa es ambivalente, hay alegría pero también espanto, mientras que en la modernidad del siglo XX, la risa es sarcástica:



El autor satírico que sólo emplea humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtin, 1965: 17).

En el carnaval no hay espectadores, todos son parte de la celebración y participan. Por eso lo que indica la cita parece claro, cuando el carnaval pasa de rito a estética, es decir, a unas formas carnavalescas, hay una ruptura en la relación con el mundo, el autor y los espectadores dejan de pertenecer al mundo carnavalesco, por consiguiente el efecto cómico (ambivalente y liberador), se deforma. La risa cómica popular pierde su función y se convierte en ironía.

Para comprender la concepción de lo carnavalesco y sus fenómenos, Bajtin se instala en el contexto de Rabelais y rescata los valores ideológicos y las experiencias que regían el mundo en aquella época. Con ese enfoque ubica los principios que gobernaban el mundo medieval y del Renacimiento, sin forzar su interpretación con las concepciones propias de la modernidad. Por lo tanto, un estudio sobre la literatura de la Edad Media y el Renacimiento no puede acertarse si se desconoce el “principio de la vida corporal y material”, que, básicamente, se remite a la construcción de un tipo de imágenes en las que el cuerpo es protagonista, y que retratan, casi siempre en primer plano a la carne que come, bebe o se satisface. Bajtin llamó a este fenómeno “realismo grotesco”.<sup>95</sup>

En el “principio de la vida corporal y material” el cuerpo y el mundo son un todo, porque en *la cultura popular de la Edad Media y El Renacimiento* hay una visión unificada y conjunta del mundo y el cuerpo, pues el cuerpo y el mundo son parte de un mismo proceso, de un continuo nacer y morir para volver a nacer y morir, se retroalimentan el uno del otro.

Una noción categórica del “realismo grotesco” es la degradación, que además se conecta con la idea de la transposición. En la literatura medieval hay muchas subversiones, por ejemplo cuando se hace el relato de un rito solemne que se rebaja al plano de lo corporal. En tal sentido, la parodia, en tanto es una manifestación del “realismo grotesco” (25), implica la degradación, aunque en un sentido ambivalente,

---

<sup>95</sup> Para Bajtin el realismo grotesco es una tradición. Véase (1965: 25).

porque después viene la regeneración y el ciclo de la vida continúa. Por el contrario, en la parodia moderna, lo degradado y vulgarizado es negativo y no se renueva.

Lo grotesco da cuenta de fenómenos de transición, de un proceso no culminado, trata la transformación de un organismo en otro: “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución” (Bajtin, 1965: 28). Así pues, la idea de lo grotesco implica un cuerpo que transgrede sus límites. De ahí que Bajtin haga otra aclaración: las imágenes grotescas del cuerpo (en la obra de Rabelais), se contraponen a las imágenes del cuerpo que se tiene en la vida cotidiana, o no carnavalesca, donde el cuerpo es una forma perfecta y bien constituida. Lo grotesco es deforme y contradictorio, es ambivalente como las famosas piezas que dieron origen al término grotesco, unas ancianas embarazadas cuya significación se traduce en el siguiente enunciado: la muerte está preñada.

No obstante, la concepción del mundo como un motivo de alegría y comunión, aplicada en las experiencias colectivas de la cultura popular durante el festejo carnavalesco, declinó, como he dicho antes y pasó de expresión de la vida, a forma literaria, del mismo modo que otrora el rito dionisiaco se volvió teatro y tal experiencia humana se convirtiera en un objeto estético que provoca una experiencia diferente:

El grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria. Se produce una cierta *formalización* de las imágenes grotescas carnavalescas, lo que permite a diferentes tendencias utilizarlas con fines diversos (37).

A pesar de la heterogeneidad de versiones que fueron surgiendo durante los siglos subsiguientes al XVI, el grotesco seguía reteniendo algunos de sus elementos constitutivos, no solo formalmente sino tácitamente. En el siglo XVIII, con los cambios de perspectiva que promovió el clasicismo, el grotesco (o lo burlesco), entró en crisis porque se oponía, precisamente, a los valores determinados por la estética clásica, que era la cultura hegemónica. No obstante, tuvo algunos benefactores que reivindicaron la idea de lo grotesco. Paradójicamente, mientras esa minoría luchaba por mantener la forma tal cual se había desarrollado en la denominada cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, empezó a surgir una nueva representación, la del grotesco subjetivo, cuya configuración se dio en el pre-romanticismo. Y aquella

concepción del mundo carnavalesco, festivo y colectivo, se minimizó para dar paso a un nuevo valor que estuviera en consonancia con la nueva época.

En la nueva interpretación hay una interesante coincidencia: el grotesco subjetivo se convirtió en la alternativa a los valores de la cultura clásica, es decir, que si bien se había producido un cambio de tono, persistía su función como alternativa a los valores dominantes, frente a los cuales se oponía tajantemente. Segundo: el cambio de tono tiene relación con el desplazamiento de lo colectivo por lo individual, un cambio que no debemos pasar en alto porque la sociedad actual, *del siglo XXI*, es en extremo individualista. Tercero, la risa perdió su alegría y se convirtió en una risa satírica o irónica (40). Hubo entonces un abismo entre el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento y el grotesco romántico, tal precipicio se extendía no solo porque las experiencias de la humanidad habían cambiado, sino por una idea que ejerció mucha presión en los románticos, la idea de lo terrible.

Según Bajtin: “El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en un mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible” (41). Según esto, en el siglo XIX el cuerpo y el mundo se separan, y la retroalimentación entre ambos desaparece. Para Nietzsche esta separación fue motivo de diversas reflexiones, entre ellas que el ser humano había quedado fuera del mundo y tanto fue así que ahora estaba solo porque había perdido el vínculo con sus semejantes. Lo que, por otro lado, nos recuerda que, precisamente en *Así habló Zaratustra*, llegó a proclamar la muerte de Dios, es decir que la separación del hombre y el mundo fue, en cierto sentido, grave, por lo menos en el ámbito ideológico.

La cultura occidental cambió la idea del cuerpo en relación con el mundo hace unos cuatrocientos años y es probable que hoy continuemos validando ese “canon” del cuerpo cerrado, aislado y finito, y quizá cada vez más solitario. Incluso hay un canon del cuerpo antinatural. Al respecto Bajtin (1965: 288) explica que:

El rasgo característico del nuevo canon –teniendo en cuenta todas sus variaciones históricas y de género– es un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual* y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo. Vemos que el soporte de la imagen es la materia del cuerpo *individual y rigurosamente delimitado, su fachada masiva y sin falla. Esta superficie cerrada y unida del cuerpo*

adquiere una importancia primordial en la medida en que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. Todos los signos que denotan el inacabamiento, o la inadecuación de este cuerpo son rigurosamente eliminados, así como todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima. Las reglas del lenguaje oficial y literario originadas por este canon, impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir, todo lo que trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial de «buen tono».

Resulta interesante explicitar las variaciones sobre el fenómeno de lo grotesco en el transcurso de la historia, porque afirma la idea de la estructura de sentimiento. Sin embargo, por muy tentador que resulte no es el propósito, así que llegados a este punto mejor profundicemos en las dos meta-categorías que utilizaré en los análisis: las imágenes grotescas del cuerpo según Mijail Bajtin y El loco festivo según Javier Huerta Calvo.

### **III. 1. 2. Las imágenes del cuerpo grotesco**

Las imágenes grotescas, en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, estaban regidas por un principio fundamental: el cuerpo y el mundo son el mismo universo. Desde que estas imágenes se configuraron en la Antigüedad han expresado contradicciones y ambivalencias, pero también la conexión del ser humano con el universo. Las imágenes del cuerpo grotesco están sujetas a un pensamiento sobre lo corporal cuyo rasgo significativo es que no hay límites entre cuerpo y mundo, pues están profundamente vinculados, se hallan en contacto y se afectan. Por lo tanto, se diferencian de las que, también sobre el cuerpo, forjan el naturalismo y el clasicismo, donde los cuerpos son cerrados, acabados, finitos, fijos y apartados del mundo.

Tomando en cuenta la totalidad que representan cuerpo y mundo, resulta que el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo se concentra en los hechos que ocurren en la supuesta frontera entre el cuerpo y el mundo, y sirve para destacar aquellos elementos que el cuerpo expulsa, desde secreciones y excrecencias, pasando por la vejez que abandona la juventud, o la juventud que se pierde en la vejez, hasta la intromisión o desalojo que el cuerpo hace en torno a otros cuerpos como sucede por ejemplo en el alumbramiento. El cuerpo en parto se extiende hacia el mundo y está

transgrediendo sus propios límites materiales para desplegarse y reafirmarse en él, además para reiterar su relación profunda y entrañable con otros cuerpos, en este caso la criatura recién nacida. Lo mismo aplica para las secreciones y las excrecencias pues adquieren una significación positiva en tanto son una prolongación del cuerpo, así como el cuerpo que envejece es la confirmación de la inevitable y siempre positiva transformación de la vida.

El cuerpo grotesco es considerado materia en movimiento, una forma viva: “No está nunca *listo* ni *acabado*: *está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo*; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por este” (285). La idea de la absorción del mundo es notable en la imagen de la boca engullendo, la imagen más emblemática del fenómeno. La boca es un orificio por donde el mundo, en forma de comida y bebida, entra, se conecta y fusiona con el cuerpo. A través de la boca y en el acto de comer se devora el mundo y por tanto se reafirma la unión profunda entre ambos.

El fenómeno no es aislado ni individual, sino colectivo, pues las imágenes grotescas del cuerpo señalan o perfilan, precisamente, el contacto con lo otro. Y para evidenciar este hecho de conjunción se recurre a un recurso positivo y alegre, la hiperbolización. Por eso la definición de lo grotesco rebasa la idea de la exageración con que, comúnmente, se asocia. De hecho, la hiperbolización no es determinante en el fenómeno grotesco, aunque la superabundancia y los excesos sean las indicaciones más notorias de su estilo. Este tipo de imágenes intentan subrayar que la supuesta frontera entre el cuerpo y el mundo, es el territorio ideal para provocar el surgimiento de la vida, cambios y transformaciones sorprendentes.

El supuesto límite entre un cuerpo y otro, o el cuerpo y el mundo, no es aplicable a la concepción de lo carnavalesco en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. Por eso las imágenes del cuerpo grotesco se configuran a partir de lo que Bajtin ha denominado “actos del drama corporal”, que se refiere a las diversas situaciones por las que el cuerpo tiene que pasar cada vez que transgrede sus límites. Así, por ejemplo, alimentarse, hidratarse, el sexo, el parto y el proceso de gestación que le antecede, crecer, envejecer, enfermarse, y el desgarramiento, descuartizamiento, la descomposición, la muerte y aquellos hechos que suponen el engullimiento de un cuerpo por otro, o mejor, la transformación del cuerpo en otra cosa, son “actos del drama corporal”.

Según Bajtin (cuando analiza la gran obra de Rabelais), se produce una imagen grotesca en aquellas intersecciones anatómicas que permiten que un cuerpo se convierta en dos, como una nariz por la que asoman mucosidades o una boca masticando. En el primer caso, el cuerpo se desborda hacia el mundo, mientras que en el segundo, el mundo es engullido por el cuerpo, lo inunda. Ambos ejemplos representan la extensión del cuerpo sobre el mundo, el triunfo de la vida sobre la muerte, como sucede con: “todo lo que sale, hace brotar, desborda al cuerpo, todo lo que busca escapar de él [...] todo lo que en suma, prolonga al cuerpo, uniéndolo a otros cuerpos o al mundo no corporal” (285). No obstante, la relación puede darse a la inversa, el cuerpo no solo se afirma en el mundo, sino que el mundo se afirma en el cuerpo. De tal manera que un cuerpo maltratado también forma una imagen grotesca, en este caso, el mundo ha quebrantado al cuerpo. Así pues se incluye todo lo que atenta contra la armonía corporal como sucede en acciones como desgarrar, amputar, despedazar, diseccionar, etc. Lo que se traduce en que si bien el cuerpo está en relación con el mundo, el mundo también está en relación con el cuerpo.

Después de exponer los principios que habitan la concepción de las imágenes grotescas del cuerpo en la obra de Rabelais, y por tanto en la Edad Media y el Renacimiento, según Mijail Bajtin, baste decir que puedo tenerlas en cuenta para el análisis en tanto representan uno de los afluentes de lo grotesco. Sin embargo, sería erróneo intentar aplicar esta concepción con los principios antes destacados a las obras que constituyen el corpus de este estudio, porque sería forzar estas ideas y formas socializadas, que dan cuenta de procesos ya experimentados, para encajarlas en otro contexto histórico. ¿Entonces por qué mencionarlo? La exposición sobre este fenómeno nos proporciona algunas claves para tener en cuenta, por ejemplo, la consecuencia de la transición en el canon sobre el cuerpo y su relación con el mundo, lo que me parece debe ser el punto de partida porque evidencia los cambios en las formas de pensamiento y en las experiencias humanas. Estos principios también sirven para destacar que las sociedades cambian y son diversas, para subrayar el paso del tiempo. En la actualidad y en el contexto colombiano hay un “cambio de tono” en la idea de lo grotesco, o específicamente en las imágenes grotescas del cuerpo, como se demostrará más adelante.

Para esta investigación sobre el teatro colombiano del siglo XXI resulta más pertinente mirar el pasado y descubrir las estructuras y afluentes tradicionales que sostienen la práctica dramática actual, que divagar sobre un futuro incierto. Hay

pues algo valioso en tomar conciencia del origen y de las diversas transformaciones formales e ideológicas cuando se tiene en cuenta el paso del tiempo. El teatro es, de cierta manera, un artefacto plagado de huellas y nosotros, sus epígonos.

### **III. 1. 3. El loco festivo**

El loco festivo es la segunda meta-categoría que abordaré en este segmento que constituye lo carnavalesco en el teatro colombiano. En la disertación de Huerta Calvo hay un aparte destinado a la exposición de uno de los personajes característicos del carnaval tanto en las formas pre-teatrales, es decir, en el rito carnavalesco, como en las formas teatrales. Se trata de la figura del loco festivo que dependiendo del contexto recibe nombres heterogéneos: zarramaco, mamarracho, guirros, cachidiablo, etc. A pesar de la pluralidad de nombres que se le adjudica al personaje, hay unas cualidades y comportamientos que lo definen y lo hacen inconfundible. El loco festivo es: “ambivalente: algunas de estas figuras acentúan el aspecto trágico, otras, el cómico; son a la vez víctimas y verdugos” (Huerta Calvo, 1999:38). Es un personaje vinculado históricamente a lo demoníaco, recordemos el contexto religioso en que emerge, así que generalmente personifica el mal y la locura.

Durante La Edad Media y el Renacimiento el cristianismo fue la religión dominante, por lo que no sorprende encontrar que la representación del mal estuviera en manos del demonio. Pero con las transformaciones históricas dicha figura fue representada por una variedad de personajes histriónicos. De hecho, de la idea del bufón o loco festivo surge el famoso Arlecchino cuyo nombre viene del alemán *Hellequin*, que significa rey del infierno. Arlecchino aparecía en un cortejo de personajes endiablados el día de los difuntos como parte de un ritual para promover los buenos augurios. Posteriormente la figura pre-teatral fue retomada por la *commedia dell'arte* en el último tramo del siglo XV, y sería fijada en la máscara del personaje que lleva tal nombre. Sin embargo, este personaje “tipo” tendría derivaciones en el teatro del Siglo de Oro. La idea del loco festivo se propaga en varias manifestaciones teatrales del siglo XVII pasando por el teatro pre-lopesco, el lopesco y el teatro breve (Huerta, 1999: 42). No encuentro razones para suponer que las posibles configuraciones y adaptaciones del loco festivo deban excluirse en otras geografías e historias, y en particular las que fueron colonias españolas.

El bufón o loco festivo puede representarse desde múltiples dimensiones. Huerta señala algunos casos en el marco del teatro español del Siglo de Oro: para empezar, en la literatura narrativa El loco festivo puede aparecer en la voz que va narrando los acontecimientos escritos, como si el autor del texto se atribuyera la “personalidad” burlesca. Otra manera de constituirlo es a partir de formas o géneros teatrales donde los personajes son caracterizados con rasgos y atributos bufonescos, como ocurre con los protagonistas de las farsas o entremeses, que en general son personajes contradictorios e hiperbolizados. Una tercera dimensión, en todo caso un tanto más abstracta, es la posibilidad de simbolizarlo a través de la locura en cuanto tema. Y también se podría identificar a partir del tipo de lenguaje utilizado en una obra, pues como ya se mencionó, las injurias, los apodos, las bromas y los excesos, son formas carnalescas de comunicación, que además representan al loco festivo.

Huerta Calvo es consciente de los pequeños cambios de tono en las formas carnalescas dependiendo del contexto. La figura del loco festivo, así como la crueldad de los charivaris se extendieron por todo el continente europeo. Sin embargo, no eran exactamente iguales, dependiendo de la geografía había variaciones formales, aunque mantenían sus valores primarios:

Al escenificar burlas de cornudos, las farsas francesas y los entremeses españoles presentan numerosos elementos en común. [...] Sin embargo, no todas son afinidades entre uno y otro género. Una diferencia entre farsas y entremeses deriva de la distinta condición del amante tipo; mientras en las farsas francesas es casi siempre un cura o fraile, en los entremeses esta figura es obviada por la más aceptada del Sacristán [...] Pero la función del personaje es la misma, pues en ambos casos se caracteriza por chapurrear un latín macarrónico y siempre por su condición libidinosa (29).

Se pueden encontrar más ejemplos respecto a las mutaciones que sufre lo carnalesco para evidenciar los cambios de tono. Durante el siglo XVII, Francia e Inglaterra habían prohibido a las mujeres convertirse en actrices, en España, por el contrario, algunas se dedicaron a la interpretación. Por eso las representaciones escénicas de farsas y entremeses variaban según las posibilidades de configuración del elenco. Como era de esperar, las actrices españolas eran acusadas y repudiadas por insensatas. Y las repercusiones morales para el entremés eran más graves. Mientras que en casi toda Europa se entendía la farsa de manera similar, España fue la excepción, siendo el entremés, precisamente, su equivalente (34).



En la península ibérica, a partir del carnaval, germinaron otros géneros teatrales como las jácaras que representaban el mundo marginal del hampa, cuyos protagonistas eran malhechores y prostitutas; los bailes o entremeses cantados, que tratando temas burlados se volvieron portadores de una imaginación desmesurada y fantasiosa, de allí vienen algunos afluentes de la mojiganga; y las comedias de disparates o burlescas cuyo momento clímax se remonta, aproximadamente, a la mitad del siglo XVII, y que se basan en parodiar temas, situaciones y mitos o leyendas por todos conocidas, así como por la irracionalidad o “el absurdo” de lo expresado (36).

### **III. 1. 4. Sumario sobre lo carnavalesco**

Para Mijail Bajtin, el Carnaval tiene una función que señalar:

la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo. Ese era el poderoso apoyo que permitía enfrentarse al siglo gótico y sentar los fundamentos de una nueva concepción del mundo. Es esto lo que nosotros entendemos por carnavalización del mundo, es decir, la liberación total de la seriedad gótica a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida (Bajtin, 1965: 246).

Por el contrario, desde la perspectiva de Umberto Eco, la realización del carnaval y todos sus significados reafirman el régimen porque hay una cultura dominante que corrobora su poderío autorizando que, durante los días consentidos ocurra el carnaval, es decir, la transgresión a la regla. Y para Huerta Calvo: “El Carnaval no se explica ni podría existir sin la existencia de su antagonista, la Cuaresma, pero también es indiscutible que, durante su reinado, se instaura un modo de vivir bastante próximo a la libertad y la utopía” (1999: 45). Desde mi punto de vista, el carnaval es el intento de legitimar una relación social favorable y utópica.

Las versiones de Bajtin y Eco comparten una equivalencia: en ambas explicaciones se trata una sociedad dividida, donde la conjunción entre los seres humanos no es lo habitual. El carnaval presupone anhelo de transformación. De hecho

la idea de lo grotesco proporciona un planteamiento que perduró hasta nuestros días, la transformación del mundo y el cuerpo, pues no están definidos ni acabados, sino en movimiento, son susceptibles de reinversiones como la vida.

Respecto a lo carnavalesco, en la literatura y el teatro, bajo formas que entendemos emancipadas del mito y el rito, dice Bajtin, según Huerta Calvo, que hay dos períodos en los que estas se manifiestan, primero: el segmento histórico al que dedica su investigación, la Edad Media y el Renacimiento, donde la experiencia y concepción del mundo se almacena en los objetos literarios y dramáticos de grandes creadores como Rabelais, Cervantes, Erasmo, etc. Y la segunda etapa vendría a ser a partir del Barroco cuando se van dando las ya mencionadas “formalizaciones”, como en el caso del loco festivo, que se convirtió en máscara, y su comportamiento impredecible y vivo se transformó en algo dado y representativo de una época y contexto, el caso de Arlecchino. No obstante, en el siglo XVII y posteriormente el carnaval, aunque sufre transformaciones, pervive en representaciones literarias y dramáticas, pues estas continúan constituyendo: “la visión del mundo extraordinariamente revulsiva y, en ocasiones, bastante transgresora” (45). En tal sentido, las formas artísticas carnavalescas, bien sean literarias, figurativas o dramáticas, son las encargadas de transportar aquellos valores. Si un autor incluye en su obra elementos carnavalescos no lo hace desde la arbitrariedad, sino responsabilizándose de sus connotaciones primarias.

Un creador es un artesano que domina las técnicas y los componentes que hacen parte del objeto que construye. En ese sentido, durante el siglo XX podemos encontrar autores como Alfred Jarry o Ramón de Valle-Inclán, e incluso en algunas obras de Lorca, como es el caso de *La Zapatera prodigiosa*, que constituyen un proceso y unos productos que se valen de tales recursos con una intención.

El gran paso que separa la hegemonía cristiana del romanticismo –la etapa histórica en la que, siendo consecuentes con el pensamiento de Nietzsche, Dios es asesinado–, evidencia un abismo que hace del carnaval una manifestación de minorías, porque, a partir de entonces se celebra al margen de la cultura oficial, ahora laica. Entonces ¿qué supondrá para el carnaval? o mejor dicho ¿cómo afectará la cultura dominante al día de hoy, la del capitalismo, a las formas carnavalescas?

Finalmente, lo que propongo en este capítulo es demostrar que lo carnavalesco y algunos de sus derivados, tales como las imágenes grotescas del cuerpo y la figura del loco festivo, aparecen con variaciones de acento en las obras de teatro colombiano

que constituyen el corpus de esta investigación. No obstante, son matizados por nuevos tonos, por otras necesidades de expresión, por unas percepciones personales y unas experiencias sociales taxativas de la realidad y la historia colombiana.

A continuación el análisis que pretende evidenciar estas dos meta-categorías de lo carnavalesco en diez obras de teatro colombiano, a partir del tratamiento de la distancia representativa, que es la categoría dramatológica que permite dar cuenta del fenómeno.

### **III. 2. Lo carnavalesco en diez casos**

Según la dramatología la distancia es uno de los fenómenos que ocurren en la recepción o visión dramática, una de las cuatro columnas estructurales del teatro. Eje que da cuenta de la relación entre el objeto, es decir, el teatro y el espectador. La distancia representativa: “es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores” (García Barrientos, 2001: 194). Para explicar en qué consiste García Barrientos toma en cuenta el famoso cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. Subraya que mirarlo produce un gran efecto de realidad ya que lo pintado parece la realidad misma. Pero, esa ilusión de realidad puede fragmentarse dependiendo de cómo se mire el objeto, porque al tener en cuenta el marco del cuadro, la ilusión de realidad se rompe y la conciencia sobre el objeto en tanto artefacto evidencia su cara artificial. La distancia supone: “ ‘opacidad’ de la representación, que se deja notar, en vez de transparentar –haciéndose invisible– el mundo representado, como ocurre cuando domina la ilusión de realidad” (195). Para dar un ejemplo de lo que sería una representación en la que hay “opacidad” en la ilusión de realidad, funciona *Las Meninas* de Picasso porque en este cuadro domina más bien la distancia representativa, en tanto que hay una distorsión de la realidad que se evidencia.

Debido a que las meta-categorías (las imágenes grotescas del cuerpo y la figura del loco festivo) dan cuenta de lo carnavalesco, implican la trasposición del orden establecido y la inversión de las leyes naturales, valiéndose de recursos como lo cómico, la parodia, la exageración, y otros que manifiestan la intención de “opacidad”

para demostrar la distancia entre la “cultura oficial” y el universo de la celebración carnavalesca. En tal sentido, el fenómeno de las imágenes grotescas proponen un tratamiento del cuerpo deforme que no se corresponde con el cuerpo ideal o real, mientras que, por otro lado, El loco festivo, en tanto personaje carnavalesco, está constituido de atributos desproporcionados, contradictorios y ambivalentes que también lo distancian de la realidad, en definitiva, es un personaje degradado. Además como expresé en párrafos anteriores, lo carnavalesco es un retrato desfigurado de la vida, que implica una distorsión a favor de la distancia representativa. Por lo tanto, el estudio que se expone a continuación, parte del análisis de la distancia, que según García Barrientos<sup>96</sup> se puede medir a través de tres aspectos:

- La distancia temática, que se mide entre la ficción y la realidad.
- La distancia interpretativa, que se mide entre el intérprete y lo interpretado.
- La distancia comunicativa, que se mide entre sala (público) y escena (actores).

### III. 2. 1. *Se necesita gente con deseos de progresar*

Empezaré por la distancia temática en relación al espacio. En *Se necesita gente con deseos de progresar*<sup>97</sup> de José Domingo Garzón, la relación entre la sala y la escena es de oposición, la propia de la escena cerrada, y permanece fija para aumentar la ilusión de realidad. Por otro lado, el espacio dramático (conjunción del espacio escénico con el diegético) en el que se desenvuelve la acción es una oficina bogotana, uno de los personajes lo especifica cuando menciona en un diálogo algunas calles importantes del centro:

**Adrián Cruz.-** ...No entiendo por qué la gente piensa que el centro es el mejor lugar para una cita. Nos queda cerca a todos, dicen. ¡Quién dijo, igual de lejos nos queda! ...Y esa buseta, ¿A quién se le iba a ocurrir que subiría por la 19? El aviso era del mismo color de las que suben por la 13. Pero claro, ¿quién dijo que las busetas que suben por la 19 no pueden ser del mismo color que las que suben por la 13? (Garzón, 2002: 81).

---

<sup>96</sup> Sobre la distancia véase García Barrientos (2001: 194 - 207).

<sup>97</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 1.

Más adelante el personaje alude a otro espacio característico del sector cuando parece reconocer a Dora White, otro de los personajes dramáticos: “Pero en dónde... ¿Será secretaria bilingüe? El diccionario es de los que usan en el Colombo Americano”, y más adelante continúa: “Sí, claro, después de semejante escena en el parque Santander... Ese día llevaba un vestido de esos que venden los hippies en Chapinero... y miren que traje hoy” (98). Estos diálogos confirman las coordenadas espaciales en la que se desenvuelve la acción, pues se nombran dos localidades importantes de la capital colombiana. Esto supone mayor determinación en la localización geográfica del universo representado, que a su vez refuerza la intención de aproximar a los espectadores al contexto. Relación que se puede invertir si la obra se representa en otro país y las referencias a Bogotá se mantienen. En ese caso la distancia sería mayor. Si, por el contrario, se traducen tales referencias al contexto hipotético para provocar también allí el efecto que pretende el dramaturgo, habría mayor cercanía.

En esta obra hay rebajamiento de los personajes a través de la caracterización. En el plano que separa lo ficticio de lo real hay mayor distancia porque los personajes dramáticos son degradados, como evidencia la siguiente cita en la que estos son animalizados: “*Ellos apenas levantan la cabeza como gallinas*” (112). Recordemos que la distancia temática en relación al personaje es un fenómeno que: “resulta de medir la distancia entre la ‘constitución’ (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y la de la real (actor/público), de tal forma que aquella pueda estar por encima, por debajo o a la misma altura de ésta” (García Barrientos, 2001: 113). En otras palabras es la relación con el personaje que Aristóteles define en tres niveles: el personaje puede ser mejor y estar idealizado, puede ser igual y estar humanizado, o puede estar por debajo y ser degradado.

La construcción de los personajes dramáticos de esta obra se puede relacionar con el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo. Uno de los atributos de Rafael Antonio es que: “*es un viejo de 35 años*” (Garzón, 2002: 79). Sin embargo, dar cuenta de este fenómeno supone una tensión entre la dimensión física y la psicológica, para desplegar efectivamente, el proceso caracterizador. Otro personaje que también es deformado porque: “*detrás del maquillaje intenso se le adivina el rostro demacrado y somnoliento*” es Dora White, que además de alcohólica: “*Viste sastrero oscuro y calza zapatos de tacón que, evidentemente no le quedan*” (78). Dora se ha disfrazado para asistir a la entrevista, ha construido un personaje a partir de sí misma. La acotación

sitúa a Dora en un estado intermedio entre lo que es: “*un rostro demacrado y somnoliento*” y lo que intenta parecer con el maquillaje, por lo que el proceso caracterizador tensa la relación entre la dimensión física con la social. Como no está correctamente definida, como su disfraz carece de precisión (los zapatos le quedan grandes), es un ser grotesco, una figura deformada por lo que es y lo que pretende. Sin embargo, su esfuerzo por encajar solo evidencia que está fuera del mundo al que le gustaría pertenecer.

Los atributos físicos de Severo Barrientos también hacen parte del fenómeno: “*Ojos inyectados... Recto y afilado, ojillos incisivos y perturbados, Severo Barrientos, con las manos crispadas sobre sus correspondientes hojas arrugadas...*” (78). Severo es duro consigo mismo y además es descrito a punto de explotar, como si el mundo intentara aplastar al personaje, mientras este se contiene. Otra muestra de las imágenes grotescas es el detalle emblemático de Rosario Corona que lleva un: “*grotesco prendedor que parece una cotorra roja disecada y que porta sin recato sobre el costado izquierdo de su blusa blanquísima*” (79). Utilizar un cadáver disecado para adornarse de vida, produce ironía.

En la cuarta escena de la obra, que el dramaturgo titula: “Yo a éste lo he visto” hay otro ejemplo de rebajamiento:

*Confiado en su última decisión, Rafael Antonio se apoltrona en su silla. Al hacerlo, descubre, en toda la punta de su zapato derecho, la fuente de un olor nauseabundo, como mierda de perro, que él para sus adentros achacaba a uno de sus vecinos. El golpe de vista le confirma que se trata de un grotesco emplasto de mierda de perro. Palidece de vergüenza, pero trata de conservar la calma y sobre todo, de disimular...*

Hummm... ¿Y esto? ¡Caca de can! A ver, ¿dónde puse el trapo para los zapaticos? A ver, recordemos... El trapo para los zapaticos siempre estará en el bolsillo C. (*Del bolsillo del saco destinado a los cigarrillos, saca un trozo de bayetilla.*) ¡Correcto! (*Mientras se limpia los zapatos tragándose el asco, se le caen las revistas.* Rafael Antonio suda frío. Piensa con los dientes apretados.) ¡Por qué! ¡Por qué! (*Inspira, expira.*) Más espacio, autocontrol. ¡Rafael Antonio, guarde ese trapo! ¡En el mismo bolsillo, no importa! ...Tranquilo, no mires a nadie, que si no miras a nadie, nadie te ve. Tranquilo no llares la atención... Ufff (*Luego de guardar el pestilente trapito, procede a recoger sus cosas. Se queda un momento quieto.*) Ahora, lea Rafael Antonio... Uno, dos, tres... (*Con el rabillo del ojo, pesca un detalle que de alguna manera lo tranquiliza.*) Bueno, al menos no tengo las medias rotas como aquella. (*Aquella es Dora.*) Qué descuido, qué falta de organización. ¿Y si le digo? No. No hablar con nadie, no comunicar, esperar... (96-97).

Para rebajar al personaje se utiliza la excrescencia, elemento que en este caso apesta, incomoda y avergüenza. También hay exageración, pues Rafael Antonio es obsesivo: “Tendré que abrir un nuevo archivo en donde analice y describa las innumerables posibilidades de error a las que estamos expuestos para tener un control de lo que quién sabe si suceda” (106), incluso es metódico hasta la desproporción: “Ayer, a las veintidós y quince saqué la lista del bolsillo A y la coloqué en el cajón D, pero la maldita se perdió. Y no la voy a buscar en el cajón F ni en otro” (110).

Otro paradigma es Gabriela Fuentes que se auto caracteriza verbalmente: “¿Será que con esta pinta descresto? Que va, si ni siquiera levanto el polvo cuando estoy recién bañada” (86), un chiste cruel que pone en evidencia la inseguridad que padece el personaje. De hecho, es la hipocóndrica del “grupo de individualistas”, he ahí otra contradicción, por lo que en la construcción del personaje se destaca su dimensión psicológica:

Gente con deseos de progresar, gente con deseos de progresar por todas partes, y justamente metidos siempre donde yo estoy, ¡qué asco! (*Pausa.*) Qué calor, ya huele a humanidad. Es el colmo. [...] Ay, que tengo las manos frías... El termómetro no registra los cambios de temperatura de las manos y menos cuando se siente frío en mitad del cuerpo y calor en la otra... ¿Y si me ponen una práctica a la máquina con los dedos entumidos? ¡Dios mío, qué congestión! Y si me froto las manos, éstos lo van a tomar como personal, y me van a hacer mala cara (79-80).

La estructura de la obra está organizada de tal manera que apunta a una idea fundamental: la ruptura del ser o del individuo con los demás y con el mundo. Esta obra insiste mucho en el aislamiento y el individualismo como se manifiesta, aunque irónicamente, en que Gabriela Fuentes siente asco por sus semejantes, analogía al efecto de repulsión que la excrescencia provocó en Rafael Antonio. Sin embargo, hay otros fragmentos que implican sentido del humor, por ejemplo, cuando Gabriela dice:

Soy secretaria comercial, egresada del Centro de Capacitación Duarte Toledo. Además, hice un curso de refuerzo 6 meses en el Instituto Técnico Comercial. Aspiro a mejorar mi ortografía y mi concentración... No, no voy a comentar esa parte porque me pone colorada... No, qué pesadilla. Debo cuidar para que no me pase lo mismo que en el otro puesto, qué pesadilla, escribir Doctor Vergas en vez de Vargas, qué pesadilla y qué pena... No, doctor, no tengo problemas de salud, a Dios gracias, apenas lo normal, usted sabe, la gripa de cada mes, una que otra alergia, como todos... uno que otro malestar estomacal, dependiendo de que no coma a deshoras, ni muy condimentado, ni muy caliente, ni muy frío... Además, eso depende también del clima, doctor (92).

Aparece el sentido del humor a través del juego de palabras. En este caso se apela al exceso como recurso caracterizador, lo que es notable en la manera de engrandecer o subrayar lo vinculado a su estado de salud y a la percepción que tiene del mundo.

Relacionado con lo anterior es la distancia interpretativa que separa al personaje en tanto artificio (ficción), del actor (persona real), y en este caso es mayor porque los atributos de los personajes son hiperbolizados. La distancia interpretativa es: “la que separa la cara significante con la significada, los sujetos y objetos representantes de los representados” (García Barrientos, 2001: 200), y también supone observar el proceso de configuración espacial. En la primera acotación de la obra hay una descripción detallada del espacio, que alude un tipo de dependencia que existe, o existía, entre la diecinueve y la avenida Jiménez. Lo que, por cierto, también implica una clase social. El lugar en el que se desarrolla la acción lo describe la acotación del siguiente modo:

*Una sala de espera.*

*La estancia es impersonal, simétrica y fría. Una hilera de seis sillas idénticas, viejas pero no lo suficientemente deterioradas, dispuestas en semicírculo, de cara al auditorio. Entre silla y silla 30 centímetros. Frente a la hilera, al centro, una mesita con algunas revistas gastadas y un florero artificial. Al fondo, una pared muy alta, de tonos opacos y avejentados pero parejos, mismo color que las sillas, la mesita, el florero y un reloj de pared detenido a las 12 en punto, único decorado del escenario (Garzón, 2002: 77).*

Tal descripción propone un espacio patente icónico realista que pretende la ilusión de realidad, el tipo de signo que configura al espacio es, sobre todo, el escenográfico. Sin embargo, los signos sonoros son escasamente utilizados y funcionan para referir el espacio latente:

*Se oyen pasos.*

*El ruido de una puerta que se abre los pone en alerta. Sin excepción, se levantan. Siguen con la mirada al hombre de negro que pasa, altivo, seguro, por todo el frente del escenario y desaparece por la otra puerta (109).*

De tal manera los signos sonoros indican la existencia de un espacio exterior que se diferencia de la estancia impersonal, y que se niega a las *dramatis personae* que asisten a la entrevista de trabajo. No obstante, la ilusión de realidad que propone



el espacio dramático es ligeramente afectada por la disposición de las sillas “*dispuestas en semicírculo, de cara al auditorio*” porque tal organización subraya el carácter artificial del espacio y la intención de comunicación con los espectadores. En ese sentido, también cabe tener en cuenta la forma del diálogo, pues la obra transcurre entre monólogos y soliloquios que se distancian de las formas “reales” de hablar, afirmando la cara artificial del drama, ambos son formas convencionales del diálogo. Sin embargo, estas “convenciones” subrayan y quieren comunicar el individualismo al que los protagonistas, como representantes de la sociedad, están sometidos. Por el contrario, en el tiempo la distancia interpretativa es menor, puesto que la estructura temporal pretende la coincidencia entre la temporalidad de la ficción y de la realidad; aunque hay rupturas en las escenas isocrónicas (los nexos temporales son doce suspensiones y dos elipsis), son fragmentaciones que bien podrían pasar desapercibidas. Finalmente, la acción dramática transcurre en un espacio decadente que, entre otras cosas, implica la idea de la descomposición, es de por sí grotesco. En ese sentido hay tensión entre lo que el espacio significa para los personajes (progreso) y lo que es (un vestigio, una intención o idea mediocre).

Por otro lado, a propósito del loco festivo, hay una secuela en relación a la construcción de la ficción dramática que se hace notable con la aplicación del modelo actancial de Greimas,<sup>98</sup> modelo que consta de:

Seis actantes que constituyen tres oposiciones binarias: el *Sujeto* (*S*) o quien emprende una acción para obtener lo que se propone, y el *Objeto* (*O*) o aquello que pretende conseguir el *S*; el *Destinador* (*D1*), la persona o ente abstracto que impone la tarea al *S*, y el *Destinatario* (*D2*), quien se beneficia de la acción del *S* (frecuentemente coincide con él); el *Ayudante* (*A*), que facilita al *S* la consecución del *O*, y el *Oponente* (*OP*), que representa los obstáculos que tiene que superar *S* (García Barrientos, 2001: 71).

Como he dicho antes, al aplicar el modelo actancial descubrimos que los seis desempleados son los sujetos que emprenden la acción, pues quieren progresar y para eso necesitan un trabajo. El destinador, es decir, quien ha impuesto la tarea es el sistema económico capitalista, así que los beneficiarios de la acción son los empresarios y el personaje “hipotético” que obtenga el puesto. El ayudante de la acción sería la oficina que ofrece la vacante. Y los oponentes son, también, los seis

---

<sup>98</sup> Sobre el modelo actancial véase García Barrientos (2001: 70-73).

personajes que quieren progresar, porque son rivales unos de otros, y en ese sentido los protagonistas de la obra son tanto víctimas como victimarios.

El espacio dramático debe provocar la claustrofobia y el desasosiego de los personajes. De hecho, Gabriela Fuentes indica que ni siquiera hay: “una ventana en caso de asfixia o para no trasbocar” (Garzón, 2002: 79). Y para hacer más fuerte la sensación de encierro los cambios de lugar son mínimos, factor que aumenta el ilusionismo. No obstante, cuando ocurren estos cambios se dan en el plano subjetivo, es decir, en el mundo interior de los personajes (fantasías, sueños, pensamientos), que es el territorio donde pueden refugiarse del malestar que provoca aquella estancia en la que se encuentran.

Por eso si la impersonal sala de espera es el espacio principal, no es el único espacio dramático gracias a la escenificación de algunas fantasías, que implican pasar del espacio objetivo al subjetivo, por ejemplo, Dora White se entrega a la ensoñación de una cita romántica con Rafael Antonio en un bar que se escenifica. Por lo tanto, el espacio es múltiple y sucesivo. No obstante, la presión que ejerce la espera supone tal gravedad que las alucinaciones y delirios de Adrián Cruz y Rafael Antonio, ocurren en el mismo aposento impersonal, así pues ninguno es capaz de imaginar otro escenario ni siquiera en sus fantasías, aunque en estas sí hay interacción con los demás.

Los seis protagonistas de esta obra están recluidos en un espacio que no es democrático, y en el que se genera todo lo opuesto a lo que sucede en la plaza pública, asunto que se advierte desde el principio:

*Correctamente sentados, todos posudos y alertas, los siete personajes son sorprendidos por una luz clara que, no obstante, no alcanza a deslumbrarlos. Parecería que acabasen de llegar o que estuviesen allí desde siempre. Se parecen a la foto de un periódico mojado. A lo largo de la obra, los personajes se alternan el foco, haciendo eco de sus pensamientos personales. Nunca hablarán entre ellos (77).*

Los personajes carecen de la capacidad para relacionarse y comunicarse. Todos están ensimismados. La acotación insinúa que los protagonistas se mimetizan en el espacio porque: “Parecería [...] que estuviesen allí desde siempre”, como si fueran parte del espacio. Sin embargo, no es una afirmación definitiva porque también “Parecería que acabasen de llegar”, premisa cuya ambigüedad puede confirmarse

analizando otros indicios de la obra. Por ejemplo, la acción podría desenvolverse en horas de la mañana porque en la primera escena Severo Barrientos rectifica:

Caspa controlada, zapatos brillantes, hmmm... Hoy es mi día, sí señor... por otra parte, llegué a tiempo, de primero, y llegar a tiempo ya es un triunfo personal. Llegar a tiempo es la primera condición para ser optimista, para ver que hoy es mi día, sí señor (78).

Y en la misma escena titulada “Así son”, Rafael Antonio reflexiona para sí mismo: “...Yo... ¿Le echaría llave a la puerta? Salí tan presuroso y tan cargado que no sé si el acto reflejo de echar llave... Bueno, y también, qué se van a llevar...” (79), mientras Dora White, que tiene el semblante de alguien que se acaba de despertar, hace un reconocimiento del espacio: “Yo pintaría de otro color las paredes, para que no atomicen las buenas energías que puede traer una”, y Rosario Corona piensa: “A la fija hoy salgo de aquí con una historia nueva que contar, y con la frente en alto. A la fija que hoy hay acción...” (79). Según el contenido de los diálogos puede adjudicarse que, efectivamente, la acción se desenvuelve en las primeras horas del día porque los personajes están concibiendo sus expectativas.

Sin embargo, la relación entre lo que enuncian los personajes, la forma en que comienza la obra y el reloj parado que marca las doce en punto, produce ambigüedad. El problema es que no se puede determinar si Severo Barrientos fue realmente el primero en llegar y si los personajes acaban de entrar o han estado allí siempre. El desenlace de la obra tampoco procura una solución, incluso cuando el tiempo dramático culmina los protagonistas siguen esperando, lo que significa que el final es abierto, como bien expresa el último tramo de la obra:

*Se oyen los pasos. Se abre de nuevo la puerta. [...] Ni siquiera se levantan esta vez. El hombre de negro atraviesa el escenario, atraviesa el marco de la puerta, cierra tras de sí, echa doble llave.*

**Dora White.-** *(A la puerta cerrada.)* Sí señor, sé que soy la persona más acertada porque mis principios van mucho más allá que mis alcances... No creo que haya otra persona que sea capaz de hacer todo lo que yo hago. Siempre me he destacado por eso y por eso no puedo pasar de inadvertida. Alguien debe hacerlo, sí, tomar vocería y decir que las cosas no están nada bien, que decimos saber inglés pero no, que la gente no hace sino traslucir sin dilucidar. Y lo que necesitamos en nuestros tiempos son personas, personas, personas... personas con ética, capaces de asumir riesgos que uno no asume, con responsabilidad y... con cualquiera, además.

**Adrián Cruz.-** De todas maneras, hay que esperar.

*Y se quedan sentados, arrugados en sus sillas, con sus cosas. La luz va descendiendo sobre un cuadro de seres desolados que ni se miran, ni se oyen, ni se sienten.*

**Fin** (112- 113).

Para entonces los personajes se han fundido en el espacio, pues simbólicamente el lugar los devora, los absorbe hasta convertirlos en parte del decorado. Pero hay que recalcar que el engullimiento del espacio y de la situación no les permite la regeneración, sino la resignación, la costumbre, la inercia.

Respecto al tercer aspecto, la distancia comunicativa supone en el personaje y en el espacio mayor distancia. En cuanto a la distancia temporal, que debe entenderse como la “relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada” (García Barrientos, 2001: 113), el drama es contemporáneo.

### **III. 2. 2. *Pasajeras***

En esta pieza dramática de Ana María Vallejo de la Ossa, las imágenes grotescas del cuerpo se manifiestan en menor grado, puesto que la obra apela a la ilusión de realidad. El fenómeno se expresa en términos más abstractos, por ejemplo en el tratamiento del espacio, mientras que la meta-categoría del loco festivo no es aplicable. Excepcionalmente este caso presenta el rito carnavalesco dentro del contenido de la obra porque es una situación latente: las protagonistas llegan a un pueblo que celebra un carnaval.

*Pasajeras*<sup>99</sup> es una pieza que trata el viaje de transformación que emprenden, según la distancia temática, tres personajes humanizados que son: La vieja, La mujer y La joven. Esto significa que la distancia es menor porque se busca producir el efecto de la ilusión de realidad y que los cuerpos de cada una, que bien representan los ciclos de la vida, están determinados y definidos, es decir que hay un cuerpo característico para la juventud, la madurez y la vejez. La distancia interpretativa también es menor, pues cada uno de los personajes, en principio, tendría que ser encarnado por una actriz cuya edad sea equivalente con la del personaje. Sin embargo, ésta sería afectada

---

<sup>99</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 2.

dependiendo de la edad de las actrices que representen la obra, porque un grupo de tres actrices jóvenes supondría, por ejemplo, que en el papel de La vieja hubiera mayor distancia interpretativa.

Los personajes principales tienen distintos motivos para realizar el trayecto: La joven está huyendo de su casa por un arretrato adolescente, La mujer intenta evadir una relación amorosa y La vieja, cumplir una promesa. Entre ellas no existe relación de parentesco, son desconocidas cuando comienza la acción pero en el desenlace entablan amistad.

Para entender cómo se da el fenómeno de las imágenes grotescas en el término abstracto que propongo, y para percibir el significado del carnaval dentro de la obra es necesario explicar cuáles son las implicaciones del viaje a través de un territorio peligroso, y para eso no queda otro recurso que hablar del espacio.

La relación entre la sala y la escena es la propia de la escena cerrada, esta permanece fija para provocar mayor ilusión de realidad. El espacio dramático principal es un taxi intermunicipal que transporta a los personajes de una región a otra. No es determinado de dónde vienen, aunque sabemos que de una ciudad cualquiera puesto que La joven afirma: “No se ve nada atrás, no queda nada de la ciudad. Ni una luz, ni un sonido. Nada” (Vallejo, 2000: 19). La mujer y La joven no dicen hacia dónde van, La vieja es la única que tiene claro su destino: regresar al pueblo donde creció. En el desenlace, cuando todas han cambiado de objetivo, La vieja insinúa un nuevo destino para las tres: “Les digo que es un bonito lugar y que de aquí hasta allá no hay ni una curva, ni una loma, solo una inmensa pradera llena de vacas felices, yo las miraré bailar desde una mecedora y ustedes me dirán si en mi pueblo no es bonito el carnaval” (40). Ciertamente, hay un intento de universalización al no especificar el nombre ni de la ciudad, ni de los pueblos. Las coordenadas geográficas son ambiguas y esto supone, en la distancia temática del espacio, mayor ilusión de realidad porque, al no determinarse el espectador lo asociará con una ciudad y un pueblo que pertenezca a su propia experiencia o imaginario.

En la estructura espacial se entrelazan espacios múltiples y sucesivos. Si bien la acción se desarrolla principalmente en el interior del taxi, que de por sí es el hilo conductor, también hay otros espacios que funcionan como estaciones del trayecto: me refiero al estadero, la cima de la montaña y el terminal de transportes de la ciudad en carnaval. Estos lugares funcionan para establecer una relación entre los personajes

y el contexto; tal relación es un factor que incidirá en la transformación de las tres mujeres.

El taxi es un espacio icónico realista, es decir, que pretende acentuar la ilusión de realidad, pues las acotaciones describen un tipo de interacción entre los personajes y el taxi que requiere la consistencia firme del espacio, por lo menos lo más real que se pueda: *“Con las curvas La vieja se le va encima a La joven. Ésta cada vez más fastidiada, abre la ventanilla y saca por momentos la cara al viento”* (16). Subir y bajar la ventanilla será una acción física frecuentadísima. No obstante, se describe que La joven: *“pega su boca al vidrio empañado de la ventanilla, dejando ahí la huella de sus labios bien marcada”* (18) y también que La vieja: *“golpea el vidrio con un pequeño Cristo metálico queriendo entender lo que pasa afuera”* (31). Me parece evidente la intención de recrear el vehículo con realismo. Además, la confluencia de signos gestuales y sonoros (la radio es un elemento repetido) codifican con nitidez la existencia, casi literal, del taxi. Por lo tanto, hay mayor efecto de realidad en la manera de figurar el automóvil y es menor la distancia interpretativa.

Ahora bien, para significar que está en movimiento se utilizan diversos signos espaciales que representan las variaciones de cada tramo del camino, como ocurre en el cuadro denominado “Las curvas” porque el taxi atraviesa un trayecto exageradamente cóncavo, que se constituye gracias al gesto corporal de las *dramatis personae*, combinado con otro signo del espacio escénico, un juego de luces que sugieren la presencia de más vehículos: *“Algunos faros de los carros que vienen en el otro sentido les iluminan el rostro. Empieza el ascenso y las curvas las zarandean constantemente”* (15).

Por el contrario, los espacios a los que me referí como las estaciones del viaje se configuran de otra manera. Tales lugares son metonímicos, es decir que se representan a través de indicios, de alusiones. Estos tienen en común que son espacios exteriores, en contraposición al taxi, que es interior. El primero que se establece es el estadero, que se representa entrelazando signos gestuales y efectos sonoros:

*Empieza a sonar una música triste.*

**La mujer.-** *(A La joven.)* Voy a buscar un baño.

**La vieja.-** Estoy tiesa. ¡Por Dios me entumecí!

*La mujer se pierde por el fondo, la joven se estira y se suelta el cabello, la vieja se abriga bien pero tiembla recostada en el taxi”* (21- 22).

Y también signos lingüísticos:

**La vieja.-** (*A la joven.*) Este lugar no me gusta, hay silencios que aterran.  
*La joven vuelve a sacar el espejo, se examina la cara y se hace la rayita en los ojos aprovechando el poco de luz que viene del estadero.*

**La vieja.-** Tal vez la noche más larga, el camino más oscuro, el frío más despiadado. Parece una tumba (22).

Otros signos que ayudan a constituir el estadero es la presencia o la ausencia de la luz, como expresa la acotación antes citada o esta otra: “*Adentro apagan las luces del estadero*” (25), el estadero es entonces un espacio latente.

Pero esta parada, que parecía reconfortante porque aliviaría los padecimientos del recorrido, ya que las pasajeras pueden estirar las piernas, respirar aire fresco, ir al baño, en otras palabras, experimentar un tipo de bienestar, es invertida porque el espacio se transforma<sup>100</sup> en algo siniestro:

*Se oye un grito ahogado de la mujer al fondo, luego aparece casi corriendo componiéndose la ropa.*

**La joven.-** ¿Qué le pasa?

**La mujer.-** (*Con risa nerviosa.*) Me pareció ver un ojo observándome detrás del muro.

**La joven.-** Yo orino en el pasto.

**La vieja.-** ¿Un ojo? Eso no puede ser otra cosa que la mirada del diablo. Yo también orino en el pasto. Que se haga la voluntad de Dios, al frío, a la oscuridad y el desamparo añadiremos el hambre, porque yo ahí no entro... (22).

La perturbación que provoca ese ojo, que no configura ninguna imagen grotesca ya que se trata de un ojo definido, supone que los tres personajes femeninos prefieran permanecer a la intemperie. No obstante, pronto reconocen que estar al raso también es inquietante:

*Del fondo llega un llanto de mujer, es un llanto cansado que se mezcla con la vieja melodía del radio. Las tres se miran pero no se atreven a decir nada, de pronto el radio se interrumpe y durante un instante sólo se oye en la noche quieta ese llanto sin subidas ni contrastes (22).*

Estos signos sonoros anuncian unas anomalías en el contexto que tendrán consecuencias en las viajeras, que se encuentran con un grupo de desplazados recorriendo los límites de la carretera. Este acontecimiento afecta a las viajeras, sobre

---

<sup>100</sup> Transformación del espacio en equivalencia a la transformación de los personajes.

todo a La mujer que no duda en proponer la partida: “Vámonos. No quiero ver este triste espectáculo, el camino vomita y vomita gente, aquí lloran, allá se marchan, tal vez irse no sirve de nada. Es terrible. Todo es terrible. Vámonos ya” (25). Paradójicamente, pese a lo que la palabra significa el estadero es un lugar de paso. Pero que “el camino vomite gente” es una imagen grotesca connotada de valores negativos, pues no es motivo de alegría el destierro ni la violencia. En este caso el exterior (el afuera, lo que existe en la oscuridad), es terrible.

Otra paradoja es que tanto las pasajeras como los caminantes se encuentran seguros en el desplazamiento, por lo que las tres no dudan en retomar el viaje:

**La vieja.-** (*Mirando por la ventanilla.*) Al menos todavía quedan luciérnagas. Yo me las metía en la mano cuando era niña, qué cosa tan admirable.

**La joven.-** No son luciérnagas doña, son las linternas que prenden y apagan unos soldados que caminan por el borde de la carretera.

*La mujer se sobresalta e intenta mirar al exterior por encima de la joven.*

**La vieja.-** ¿Soldados? Dios, pero el rumor de la guerra me persigue, o yo a la guerra. Desde que me casé sólo oigo hablar de pueblos enfermos de rabia. Pero nunca había visto este tren de sombras armadas tan cerca de mí (26).

Esta vez La vieja formula, retóricamente, una imagen grotesca: los “pueblos enfermos de rabia”, un padecimiento social degenerativo e incurable, dado que el personaje reconoce la existencia de tal situación desde su juventud. ¿No se supone que las cosas tienen que cambiar? Ha pasado toda una vida y la enfermedad permanece.

Las protagonistas de la obra se alejan del estadero consternadas por la experiencia:

**La vieja.-** ¡Pero no acaban de pasar! Señor de infinita bondad que se haga tu santa voluntad en esta triste estación de nuestro camino. ¿Cuántos son?

**La joven.-** No logro ver sus botas. Hay uno que nos está mirando, creo que va a detenernos. No quiero cuentos con la policía.

**La mujer.-** (*Metiendo el rostro entre sus manos.*) Esta guerra me sabe a mierda (27).

La última frase connota valores negativos. La excrescencia no solo rebaja, sino que se encuentra aparte y totalmente aislada del hombre, nadie quiere tener que ver con ella, es repulsiva y desagradable; es lo que la guerra significa para La mujer, pues su amante es un combatiente.

Cuando los personajes dramáticos llegan a la segunda estación, porque una falla mecánica interrumpe el trayecto, los signos sonoros, como: “*Sólo se escuchan*



*los sonidos de la noche, grillos, ramas que mueve el viento, ranas, etc.”* (29), se mezclan con los signos lingüísticos y los gestuales para indicar otros elementos del nuevo espacio:

*Salen La mujer y La joven del taxi, La vieja mira la noche con cara de espanto por la ventanilla.*

**La joven.-** No se ve nada, ni lo que pisamos. Alguien podría pararse a unos cuantos metros y espiarnos sin que lo notáramos.

**La mujer.-** Es sólo una noche más en una carretera cualquiera.

**La joven.-** Es la primera vez que viajo sola. ¿Usted viaja mucho?

**La mujer.-** ¿Yo?

**La joven.-** (*Sobresaltándose.*) ¿Qué es eso? Alguien silbó muy cerca de mí.

**La mujer.-** (*Se asusta también.*) Hay ranas, pájaros, cigarras al pie de los caminos. Estamos solas.

**La joven.-** (*Gritando.*) Señor ¿A dónde va? [el piloto del taxi se va]

**La mujer.-** Ese hombre me exaspera. Ya no sé si podemos confiar en él. ¿Tú lo ves?

**La joven.-** Sólo veo neblina (30-31).

Los personajes no se han recompuesto de la perplejidad experimentada en el estadero y ahora se quedan solas en la cima de una montaña en la madrugada. Cualquier cosa podría pasar, una requisa, un secuestro, un robo, un asesinato. En este tramo es notable que el espacio se pone al servicio de la acción porque la varada ocurre en la cúspide de una montaña, cumbre que coincide con el clímax de la acción porque las tres mujeres se enfrentan; los personajes entran en pánico. Además, se descubre que La vieja está cargando las cenizas del esposo. Tal momento de anagnórisis hace que La vieja decida librarse del marido, por lo que riega las cenizas al borde del precipicio. Mientras tanto La mujer descubre que La joven se ha fugado de la casa. Por ese motivo La joven, que también ha sido descubierta, se marcha sola en autostop.

La vieja y La mujer continúan el trayecto cuando regresa el piloto. Y en el desenlace el espacio exterior, es decir, el afuera del taxi sigue configurándose a partir de la interacción entre signos sonoros: “*los ruidos del exterior las van despertando*” (36) o “*De fuera llegan gritos de vendedores ambulantes, pitos de carros, risas, insultos de unos hombres a otros*” (39), que se entraman con signos lingüísticos:

**La vieja.-** ¡Por fin un pueblo animado!

**La mujer.-** Sí.

**La vieja.-** ¿Le gusta el carnaval?

**La mujer.-** ¿El carnaval? (36).

Los signos de apariencia son empleados: “*El pelo y la ropa de La vieja se han secado, pero está completamente despeinada*” (36), como los de decorado aunque particularmente la luz es la que desempeña un rol: “*el sol ilumina el rostro de la mujer*” (36) y los de expresión corporal: “*...la chica [La joven] está sentada en una acera totalmente descompuesta, con el pelo lleno de serpentina de colores y llorando como una niña perdida, sin bolso, ni morral*” (37) o, “*La vieja le quita las serpentinas del cabello y luego juega con ellas en la mano*” (39). Por lo tanto este espacio dramático es creado mediante los indicios.

La conclusión es que, en la manera de representar el espacio exterior, hay distancia, aunque no en su mayor grado pues se trata de un espacio metonímico. Son prácticamente inexistentes, o utilizados en menor grado, los signos de decorado y los accesorios. Por otro lado, cada uno de los espacios dramáticos, es decir, el taxi en relación a las tres estaciones, tiene un significado importante. No es arbitrario que el automóvil sea icónico realista y que las estaciones sean metonímicas, por lo menos desde el enfoque aquí planteado, el fenómeno de lo grotesco. Ni el hecho de que en la última parada se celebre un carnaval. La forma icónico-realista para representar el taxi resalta el tránsito, el desplazamiento, el movimiento, el objeto es definido para subrayar la situación de viaje, es decir, que el movimiento es la constante. Mientras que los espacios metonímicos, los espacios latentes e insinuados son etéreos, casi como espejismos. Hay una configuración grotesca en el tratamiento de la distancia interpretativa del espacio por la ambivalencia entre lo metonímico y lo icónico realista.

Después del recorrido por un territorio plagado de problemas sociales y de experimentar el miedo las mujeres llegan al pueblo que celebra el carnaval, y este espacio de interludio coincide con el desenlace:

**La vieja.-** [...] Mire la fiesta. No las recordaba, tanto calor, tanta gente alegre, mi pueblo era un sueño en carnaval, hace cuarenta años que no venía por estos lugares, a lo mejor no queda nada del pobre pueblo, los jardines se marchitan, los ríos se secan, los sueños se pierden, la gente se muere, de cualquier manera ya no tengo por qué ir, de aquí me regreso.

**La mujer.-** La gente se muere, sí, se matan, se destrozan.

**La vieja.-** Qué tristeza la suya. Estamos vivas y es carnaval...

**La mujer.-** Sí, vivas, pero solas (37).

El hecho de que lleguen a un territorio en carnaval propone el descanso del miedo, de la huida y la guerra, pero lastimosamente, todo volverá a ser como antes:

**La mujer.-** [...] las cosas volverán a su lugar. Nada habrá cambiado. Nada. Ni la calle, ni la casa, ni la ventana, ni la espera, ni lo que se piensa, ni lo que se dice, todo estará como estaba, todo.

**La vieja.-** Todo, el sillón en su lugar, la vecina en su puerta, las ollas en la cocina, el florero sobre la mesa, el radio ahí, el televisor ahí, todo tal como estaba... (40).

La distancia comunicativa en *Pasajeras* es menor entre los personajes y el público, aunque eso depende de las características de los espectadores, entre un público de jubilados se provocará mayor distancia en relación a un personaje como La joven y se minimizará en relación a La vieja. En cuanto la distancia temporal, el drama es contemporáneo. La distancia representativa de esta pieza dramática es menor, pues tiende a la ilusión de realidad.

### III. 2. 3. *Segundos*

En esta obra de teatro realizada por Carolina Vivas, se observa el fenómeno de lo grotesco en dos aspectos: en el tratamiento de los personajes, y en otro que resulta metafórico, pues da cuenta de un tipo de sociedad, como expondré en los siguientes párrafos.

En el tratamiento de la distancia temática los personajes de *Segundos*<sup>101</sup> son degradados. El reparto de la obra está constituido de nueve personajes, en siete confluyen, notablemente, elementos de las dos sub-categorías que dan cuenta de lo carnavalesco. Empecemos por Ernesto al que se representa como: “*niño de treinta y cinco años, hijo de Tránsito*” (Vivas, 2004: 247). Esta descripción presenta una contradicción entre la dimensión psicológica (tener la mentalidad de un niño) y la física (tener el cuerpo de un hombre). Pero también es cierto que habría que agregar la dimensión social, porque según la estrategia de caracterización transitiva, en la que un personaje caracteriza a otro, es la madre de Ernesto, Tránsito, la que lo trata como si este no hubiera crecido:

**Tránsito.-** Lo que pasa es que nunca me escuchas (*Toma a su hijo por los hombros.*) Te tengo una sorpresa.

**Ernesto.-** (*Feliz.*) ¿Qué es?

**Tránsito.-** Adivínale a mamá (291).

---

<sup>101</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 3.

La caracterización transitiva conlleva que el comportamiento de Tránsito, también la define a sí misma. La ausencia de Benjamín, el padre de Ernesto, ha provocado en Tránsito miedo a la soledad. Por eso, hay ironía en que la madre quiera estar al margen de los otros habitantes del pueblo, incluso hasta a afirmar: “¡La última vez que vi una rata, desaparecieron todos! ¡Hicieron: pluff! (*Marchándose.*) ¡Ese día fue feliz!” (287). Lo cierto es que, a pesar de sus palabras, la soledad le produce agobio. Y para no ser abandonada por el vástago desarrolla estrategias; la más eficaz, probablemente, es tratarlo como a un niño. Otra es someterlo a un control excesivo. El asunto es que Ernesto es tan dependiente de Tránsito como ella de él, pues no tiene una profesión, no conoce otros lugares y lo que sabe del mundo o de la realidad lo debe principalmente a las reglas, observaciones y advertencias de Tránsito. De hecho, él repite lo que esta le cuenta: “mi madre dice que a esas infelices no les pasa el tiempo” (250). Y cuando descartan que El Vacío no es su padre Benjamín, exclama conteniendo el llanto: “no es Benjamín” (262); su desilusión es tan grande que sin lugar a dudas la obsesión de Tránsito también se ha vuelto la obsesión del hijo.

Físicamente, Ernesto es: “*un hombre debilucho, orejón y de aspecto algo imbécil*” (249), en esta definición se presenta el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo. Un cuerpo débil supone cierta desventaja en relación con el mundo porque implica insignificancia, levedad, y dentro del universo dramático significa también la escasez que hay en el entorno, escasea el agua y el alimento. Recordemos que la hiperbolización es un aspecto del estilo grotesco, por eso las grandes orejas, que se contraponen a la insignificancia de su cuerpo débil, expresan el interés por el mundo, por hacer contacto y manifestarse en él, a pesar de la adversidad.

Hay pues rasgos exagerados y opuestos conviviendo en el mismo personaje, Ernesto encarna contradicciones físicas: es débil y al mismo tiempo el encargado de transportar el agua desde el pozo. Pero también hay en él contradicciones psicológicas, por ejemplo, en la dicotomía niño-imbécil, que en todo caso no es constante. Según los atributos otorgados, el hijo de Tránsito es el tonto del pueblo. Y este déficit de inteligencia parece afirmarse en el desenlace de la obra cuando Tránsito busca desesperadamente a Ernesto pues ha desaparecido:

**Tránsito.-** (*Corriendo hacia el pozo desgarrada.*) ¡Ernesto! (*Marcio cierra lentamente el postigo. La Dama sale presurosa de su casa seguida por*

*Ernesto, que avanza lento con la expresión de quien ha hecho algo malo. En ese momento regresa Tránsito y, amenazante, se dirige a La dama.) ¡Es anormal, es completamente anormal! (Pausa.) ¡Usted sabe que mi hijo es un imbécil! (La dama se va a su espacio. Tránsito mira su hijo, el muchacho huye culpable. Tránsito queda absolutamente destruida.) (298).*

El problema es que la estupidez y la ingenuidad de Ernesto no son constantes, y a veces son atributos que pasan a un segundo plano. En el siguiente caso, él juega con su madre porque sabe perfectamente lo que ella ha estado haciendo:

*En el interior de su casa, Ernesto espía impaciente por la ventana. Llega su madre.*

**Tránsito.-** *(Destruída.)* Cada vez es más difícil salir.

**Ernesto.-** ¿Hace frío?

**Tránsito.-** ¡No!

**Ernesto.-** ¿Viste a alguien?

**Tránsito.-** No, sólo fui al pozo.

**Ernesto.-** ¿Sin mí?

**Tránsito.-** Sí.

**Ernesto.-** Pero no te oí gritar.

**Tránsito.-** Hoy lo hice bajito.

**Ernesto.-** ¿Estás segura de que no viste a nadie?

**Tránsito.-** *(Resentida.)* ¡Al palomero ese! (261- 262).

Otro ejemplo que permite recalcar las contradicciones que constituyen a Ernesto en tanto personaje dramático, y que se oponen a la supuesta imbecilidad que lo caracteriza es el siguiente:

*En la habitación de Tránsito, que está dormida, se ve a Ernesto sigiloso cerciorándose de que ella verdaderamente duerme. Sale de la habitación y se acerca a la banca, busca las hojas que ha dejado El Vacío, quien discreto observa los movimientos del muchacho. Se escucha el taconeo de La dama, Ernesto se pone alerta, sonríe y va al lugar de los pasos (277).*

Los atributos de Ernesto lo convierten en personaje complejo. El comportamiento expuesto no es del todo inocente. Incluso hay un tono de malicia, que de hecho confirmará La Dama, a través del recurso antes mencionado de la caracterización transitiva, mientras le cuenta a Feliza las impresiones del encuentro que tuvo con Ernesto:

**Dama.-** [...] Lo vi, iba al pozo. Tiene la piel blanca y no es tan estúpido como parece. *(Feliza mira fríamente a La Dama, quien continúa su monólogo.)* Le sonreí, se puso nervioso; por un instante sentí sus manos sudorosas. ¡Me produjo asco! *(Feliza se siente muy mal, va a retirarse.)* ¡Espera! Hay algo monstruoso en su mirada. *(Interesada Feliza se acerca.)*

Se me ocurre que no tiene alma. (*Pausa.*) No me habla, pero tampoco me quita los ojos de encima (282).

La advertencia “se me ocurre que no tiene alma”, pone a Ernesto en una dimensión que traspasa los límites de lo natural y lo conocido. De hecho, a lo largo de la acción se le adjudican atributos que rayan en lo sobrenatural porque, por ejemplo, suele ser el primero en detectar las nuevas presencias en el pueblo:

**Ernesto.-** (*Sale del pozo trayendo un cubo de agua. Adelanta a su madre y se detiene súbitamente. Está petrificado.*) ¡Llegó!

**Tránsito.-** ¿Quién?

**Ernesto.-** ¡Una... r... rata!

**Tránsito.-** ¿Viva?

**Ernesto.-** (*Afirmando con la cabeza.*) Muerta (287).

El mismo *modus operandi* aparece en el desenlace de la obra, cuando Ernesto percibe que han llegado “muchos”.

Por otro lado, hay una relación grotesca entre la madre y el hijo, él es la extensión de ella. Tránsito y Ernesto tienen un agudo sentido del olfato, y a través de este pueden detectar sucesos y percibir o anticipar el futuro:

**Tránsito.-** [...] ¡Ese olor! ¿Lo sientes?

**Ernesto.-** ¡No!

**Tránsito.-** ¡Claro que huele! (*“La música del principio” deja de sonar.*) No me gusta ese olor. Es olor de malos tiempos. ¿No lo notas? (*Ernesto hace gestos tratando de oler y niega con la cabeza. Tránsito se pone furiosa.*) ¡Con tal de llevarme la contraria tú nunca hueles nada!

**Ernesto.-** (*Feliz.*) Sí, ¡sí huele!

**Tránsito.-** No me gusta para nada. (*Avanzan por el camino.*)

**Ernesto.-** Hacía años que no olía así.

**Tránsito.-** (*Iracunda.*) ¡No me hables de años!

**Ernesto.-** Así olía cuando llegaron Marcio y las hermanas.

**Tránsito.-** ¡Voy a trancar la ventana! (*Desaparecen en el camino. Tránsito se detiene súbitamente.*) ¡Viene alguien! ¿Será?... (*Decepcionada.*) Son dos mujeres, te lo dije... ese olor... Y traen equipaje como para quedarse durante muchas vidas... (*Sonríe.*) No hay suficiente agua en el pozo (263-264).

En la cita se manifiesta la relación de parentesco a través de la herencia de un sexto sentido, comparten un “don” que es afirmación de que son parte del mismo afluente sanguíneo, el hijo es la prolongación de la madre, de tal palo, tal astilla. Tránsito identifica la vida con su olfato y puede presentir desenlaces catastróficos e irremediables como la muerte, también hay en ella algo sobrenatural.

Pero lo tenebroso o extraño que puede llegar a parecer Ernesto se cataliza con

una sutil tendencia hacia el ridículo, hacia lo cómico, como ocurre cuando va a pelearse con El Vacío por el honor de la familia y en el último momento huye cobardemente. Así que, teniendo en cuenta el significado del nombre Ernesto, fuerte y tenaz, se puede decir que la ironía es un elemento que configura al personaje. Hay concomitancias entre Ernesto y El loco festivo, porque es un personaje ambivalente, contradictorio e hiperbolizado.

Otros personajes en los que se manifiestan secuelas del fenómeno de las imágenes grotescas y de la figura del loco festivo son Marcio y sus tres hermanas, Sara, Rita y Flor. Dice una acotación que el trío de mujeres: “*Son chicas jóvenes y recatadas, amantes de la música exquisita*” (253). Cada una toca un instrumento y a través de la música expresan sus estados de ánimo. Rita toca el piano, Sara el clarinete y Flor la viola. No obstante, la convivencia con el hermano se hace cada día más insoportable, la armonía familiar se descompone y se vuelven perversas las relaciones entre Marcio y sus hermanas. En la novena escena del segundo acto: “*Rita toca ‘La música del tedio.’ Entra Flor y se dirige a un asiento donde hay un lazo, lo toma, mira el techo y sale*” (279), un gesto que insinúa el estado de enajenación en el que se encuentran las hermanas y la desesperada manera de resolver el asunto: la muerte.

Marcio cada vez más desesperado, raya en la locura convencido del odio de sus hermanas, incluso las llega a definir como: “gorgonas chismosas” (283). En este caso la estrategia de caracterización transitiva -ya hemos visto que es un recurso repetido en la dramaturgia de esta obra-, connota a las tres hermanas de valores negativos monstruosos, las deshumaniza, y en estas mujeres recatadas y exquisitas también afloran elementos contradictorios. La ironía y la ambivalencia, otra vez caracterizan a los personajes; Flor recibe un nombre que alude a la naturaleza, a la belleza y a la inocencia; Rita es el diminutivo de otra flor, la margarita y Sara, nombre bíblico, era la esposa de Abraham. Sin embargo, en el desenlace de la obra Marcio aparece colgando de una cuerda: “*Marcio se encuentra colgado en su espacio. La cuerda le aprieta la garganta, dificultándole cada vez más hablar*” (303). Y aunque pide auxilio a sus hermanas, ninguna acude a su llamado. Lo interesante es que no se puede determinar si las tres hermanas son víctimas o victimarias y lo mismo aplica para Marcio.

Marcio es presa de la locura, recordemos que una manera de representar al loco festivo, es precisamente, haciendo de la locura una temática. Pero en este caso, Marcio es atormentado y poseído. Su fatal desenlace es consecuencia de la

acumulación temporal de días y probablemente años de angustia, que conducen al personaje hasta el límite. Cuando llega el desenlace, sus preguntas o interpelaciones son demasiado extrañas como también su comportamiento:

**Tránsito.-** [...] Ernesto... ¿Estás ahí? (*El Vacío ya no está. Tránsito está aterrada.*) No está, desapareció con mi... (*Mira al otro lado donde Marcio ha terminado de asomar la cabeza y la observa con los ojos desorbitados.*) ¿Ha visto a mi hijo? Es alto, blanco...

**Marcio.-** (*Tapándose las orejas.*) ¡Fuerte, muy fuerte!

**Tránsito.-** (*Afirmando.*) Sí, tiene las manos largas y...

**Marcio.-** ¿Cómo ve mis orejas? Sangran, ¿verdad? (*Agresivo.*) ¡Mire bien, mire bien!

**Tránsito.-** Estoy buscando a Ernesto. Usted...

**Marcio.-** ¡Detrás de sus zalamerías sólo hay presunciones! (*Tránsito, confundida, espera que Marcio le responda. Él le muestra las manos.*) ¿Usted cree que tengo manos de estrangulador? Mire mis manos: ¿están ahí? (298).

Los ojos desorbitados de Marcio indican que es una bomba a punto de estallar. Además, para Marcio el afuera es terrible, es incapaz de atravesar el postigo de su casa y en parte, su angustia germina porque no puede salir; esa incapacidad de abandonar el hogar implica tensión en las relaciones familiares.

Por otro lado, La Dama es una señora acomodada y distinguida, pulcra, limpia, coqueta y vanidosa de cuarenta y cinco años que “*tiene un no sé qué anacrónico*” (247). El “no sé qué” es inquietante por dos motivos: no se determina el elemento anacrónico, ¿será algo en su vestuario, en el maquillaje, en el gesto, en los atributos de la dimensión moral? Y segundo, porque el anacronismo supone la convergencia de dos tiempos históricos simultáneos, lo mismo que decir que hay una incoherencia temporal. En ese sentido la distancia temática es compleja, y con tal recurso se deforma la ilusión de realidad.

En este caso observamos que la mujer hermosa maltrata a su criada, lo que produce ironía. En este drama la noción de belleza es cuestionada. Algo similar aplica para las tres hermanas de Marcio que bajo la apariencia o máscara de la exquisitez esconden gran perversidad.

Un interesante elemento carnavalesco que se atribuye a La Dama, es la máscara gestual. Este procedimiento expresionista, implica detenciones temporales mientras el personaje se congela en muecas exageradas: “*Espacio de La Dama, quien se despereza y se detiene por un momento en la máscara del bostezo. Pausa. Mira hacia su habitación satisfecha y, de pronto, oye la voz de Tránsito*” (297). Durante el



desarrollo de la acción, La Dama se detiene seis veces en ademanes distintos cuyo orden es el siguiente: máscara del pavor, cuando ve una mosca; máscara de la carcajada, cuando se burla de El Vacío; máscara de la hermosura, cuando confiesa su encuentro con Ernesto; máscara del pavor, cuando ve rota la punta de la aguja con la que trata de coser; máscara del bostezo, cuando despierta con Ernesto, y, por tercera vez la máscara del pavor, cuando saca el alfiler clavado en el cuello de Feliza. Estas detenciones, suponen mayor distancia representativa, ya que fragmentan la ilusión de la realidad y suspenden el tiempo por breves “segundos”, instantes que parecen una invitación a observar imágenes fotográficas. Es un procedimiento que promueve el distanciamiento porque señala la cara artificial de lo representado. La suspensión temporal: “consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación” (García Barrientos, 2001: 91).

La criada tiene rasgos andróginos, así pues desde la dimensión física se propone la ambivalencia; es delgada pero su apariencia evoca la de un militar. Tiene cincuenta años y es rubia. En oposición al significado de su nombre, Feliza no tiene un carácter feliz. El único momento en que sonríe es en la tercera escena del segundo acto, cuando La Dama le promete un regalo: una tela para un vestido, noticia que le produce satisfacción, aunque también disfruta cuando La Dama es horrorizada por la mosca. Basta tener en cuenta estos atributos y se hace notable la ambivalencia en la construcción de los personajes. Así bien, el tratamiento de los personajes dramáticos, en esta obra de Carolina Vivas, supone mayor distancia interpretativa y comunicativa.

Ahora cabe justificar la afirmación que hice al comienzo de esta exposición, que en *Segundos* el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo también se puede entender en un sentido metafórico. Lo digo porque los habitantes del pueblo se amalgaman en conjuntos sociales: la familia de Tránsito y Ernesto, Madre e hijo; Marcio, Sara, Rita y Flor, los cuatro hermanos; y a La Dama y Feliza, señora y criada respectivamente. El Vacío es el único personaje que se encuentra solo.

En estos tres cuerpos familiares, cuerpos en tanto organismos sociales, hay una equivalencia: la ausencia de miembros del grupo, son familias amputadas, incompletas, indefinidas. Ernesto se ha criado sin padre, mientras Tránsito pasa los días esperando el regreso de Benjamín. Marcio y sus hermanas no tienen padre ni madre. Y cuando Tránsito presagia la llegada de La Dama y Feliza, afirma: “Y traen equipaje como para quedarse durante muchas vidas”, insinuación que se confirma en

otro gesto: “a *La Dama le suben los calores. Se lleva la mano al vientre*” (Vivas, 2004: 268). La Dama está embarazada. En ese sentido, el futuro hijo crecerá sin la figura paterna, en equivalencia con Ernesto.

La relación entre la sala y la escena es la propia de la escena cerrada. La acción transcurre en un misterioso caserío de pocos habitantes, constituido por cuatro casas y un pozo, al que no llegan pájaros, palomas, ni carteros. Solo las ratas. En esta pieza, se juega con la indeterminación de la localización geográfica, asunto que se hiperboliza, incluso, en el conflicto de Marcio:

**Marcio.-** (*A Ernesto.*) ¡Oiga! Hágame un favor, ¿qué número hay en la placa? (“*La música del principio*” *deja de sonar. Ernesto mira la puerta sin descubrir nada. Silencio.*) Es el 11-13, ¿verdad?

**Ernesto.-** No hay nada.

**Marcio.-** ¿Ni un borrón, ni una huella? Aunque sea una mancha, un indicio.

**Ernesto.-** Nada, ni rastro (249- 250).

En *Segundos*, la indeterminación geográfica implica mayor distancia temática, aunque el pueblo podría ser cualquiera, no es un pueblo cualquiera, hay opacidad y deformación en la ilusión de realidad.

### III. 2. 4. *Mosca*

*Mosca*<sup>102</sup> tiene una relación hipertextual con *Tito Andrónico* de Shakespeare. Sin embargo, la versión del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano transcodifica los hechos del referente original para proponer la deformación de los personajes, las relaciones y las situaciones:

*Mosca* no tiene textos de Shakespeare; solo está tomada la base argumental y el nombre de algunos personajes. Las relaciones entre ellos están alteradas, como también las edades, los roles y los gustos sexuales. En la obra original, Tito no es rey jamás, en *Mosca* lo es desde el primer momento; la escena de la violación en *Tito Andrónico* no ocupa más de media página; en *Mosca*, es la escena central con más de 20 páginas (Rubiano, 2005b: 5).

A pesar de la autonomía entre una obra y otra, la parodia (*Mosca*), jamás pierde la referencialidad con el objeto que deforma (*Tito Andrónico*). En este caso,

---

<sup>102</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 4.

hay subversión, inversión y exageración a partir de la construcción del cuerpo dramático, por lo tanto la distancia representativa es mayor, pues la obra se constituye grotescamente. *Mosca* es la inversión, hiperbolización, transformación, degradación y ridiculización de dicha tragedia.

La estructura personal en *Mosca* es amplia, el reparto está conformado por diez personajes dramáticos: Tito, Quinto, Lucio, Lavinia y Bassiano forman la familia Andrónica. Y por el otro lado, Tamora, Aarón, Demetrio y Chirón constituyen la casta de los godos. El décimo personaje dramático es un “ganso-avestruz” que aparece episódicamente en dos ocasiones.

En *Tito Andrónico* los hijos de Tito, Quinto y Lucio destacan por su valor, mientras que en la versión de Rubiano son constituidos como unos guerreros mediocres, al menos así lo insinúa Lucio: “Digamos que nuestro padre nos ubicaba en un puesto precavido, éramos sus últimos hijos” (14). Los hijos de Tamora también son deformados, Demetrio es homosexual pues: “*Con ademanes femeninos y voz amanerada*” (19) saluda a los hijos de Tito, y más adelante su preferencia sexual se confirma en la violación a Lavinia: “Jamás había hecho esto con una mujer. Para que se pudiera dar he tenido que imaginar que su trasero pertenece a un joven guerrero que conocí en una de las colonias caribeñas” (59). Demetrio es más inteligente y precavido que su hermano Chirón, que por el contrario, es repugnante, torpe, brusco, tonto y está enamorado de Lavinia. El dúo de príncipes godos se caracteriza con atributos que contrastan entre sí, mientras que los hijos varones de Tito son muy parecidos el uno del otro. Demetrio sabe contener sus instintos mientras el instinto de Chirón es constante, inevitable y explícito. Por eso con la llegada de Lavinia: “*Chirón lleva su mano a los testículos, se manosea*” (22). Como Demetrio conoce bien a su hermano lo neutraliza a los golpes, mientras Lavinia saluda a todos los presentes con un beso en la boca:

**Demetrio.-** Hermosa y dulce Lavinia: que con este beso se selle el restablecimiento de la paz.

*Chirón ríe emocionado, Demetrio le besa suavemente los labios a Lavinia. Con las risas, los labios de Chirón han quedado embadurnados de saliva, es su turno, Lavinia se acerca a él como quién camina hacia la sala de torturas. Sin que haya salvación, Lavinia deja que Chirón tome su nuca, lleve su cara hacia él y le junte los labios gelatinosos. Antes de que termine el beso Chirón le toma un seno a Lavinia, ella se aparta asqueada, grita, tose, escupe.*

*Chirón se mantiene quieto, está asustado, mira a su hermano* (22).

Chirón es el personaje dramático que más se rebaja, ya hemos visto que a Lavinia le produce asco, pero incluso los otros personajes lo degradan constantemente, por ejemplo Quinto lo acusa de grotesco y su propio hermano, Demetrio, además de violentarlo físicamente, se refiere a él en términos indignos: “Un aplauso por la felicidad de la hermosa Lavinia. Que comience el imbécil, cara de cerdo e hijo de puta de mi hermano” (24). En el ejemplo también es notable un lenguaje carnavalesco, aunque en este caso la alegría es anulada y las palabras contienen un tipo de violencia indiferente y arbitraria.

A los dos personajes femeninos, Tamora y Lavinia, se les atribuye belleza, pero Tamora es promiscua, mientras que Lavinia es virgen, a pesar de sus cuarenta años. Sin embargo, las dos mujeres son caracterizadas y rebajadas por los príncipes de ambos bandos, antes de entrar a escena:

**Lucio.**- Nuestra hermosa hermana Lavinia, estará en unos instantes presente para que quien quiera le admire sus tetas, su culo y su anatómica vagina.

**Demetrio.**- Nuestra madre tampoco faltará y su belleza vendrá con ella para deleite de los ojos honrados.

**Quinto.**- Asumimos que seguirá tan hermosa como recia.

**Demetrio.**- Y tan impetuosa como puta.

*Silencio. Lo rompe Demetrio que estalla en un carcajada, Chirón lo sigue sin entender. Lo siguen Quinto y Lucio (21).*

Es clara la deshumanización con que se trata a Lavinia, porque es comparada con un objeto. De hecho, la descripción de los atributos físicos dignos de admiración, indican partes del cuerpo que, según el fenómeno de las imágenes grotescas, son importantes por permitir la relación del cuerpo con el mundo y afirmar el vínculo en un sentido positivo y profundo. No obstante, las partes del cuerpo mencionadas en el universo dramático de *Mosca* adquieren otras connotaciones, se vuelven autónomas de la totalidad del cuerpo, es decir que se aíslan del conjunto corporal. En el ejemplo, el cuerpo de Lavinia se reduce a tres segmentos y se nombran las partes que perturban la sexualidad primitiva, instintiva y animal. Esto no es casualidad, pues el tratamiento de los personajes está señalando, precisamente, la animalización, y para ello la dramaturgia de la obra se sustenta mucho en los efectos tangibles que suponen los instintos, bien sean sexuales, como en el caso de Chirón, o pasionales, y me refiero a la sed de venganza de Tamora, que terminará no solo devorando a sus propios hijos, sino muerta.

Tamora también es un personaje rebajado incluso por su propio hijo, al tildarla de puta, aunque al parecer es una estrategia bastante irónica con la que Demetrio pretende alivianar la tensión entre los príncipes de las dos familias. Digo que hay ironía porque mientras degrada a su propia madre para ganar la simpatía de los hijos de Tito, también reconoce una verdad: Tamora ha sido amante de casi todos los hombres del reino, inclusive es deseada por Quinto, Lucio y el ejército de Tito:

**Quinto.-** La malvada Tamora en nuestro bando.

**Lucio.-** Dicen que ha tenido más de tres mil amantes.

**Quinto.-** ¿Me aceptará como tres mil uno?

**Lucio.-** ¡Turno tres mil dos!

**Quinto.-** Estoy seguro de que papá siente lo mismo por su antigua enemiga.

**Lucio.-** Hasta sus propios hijos.

**Quinto.-** Menos el idiota de Chirón (18- 19).

Esta conversación entre los hijos de Tito ocurre antes de que Tamora entre a la escena. En el segmento no solo se está aplicando la técnica de caracterización transitiva, sino que se está creando expectativa sobre la idealizada belleza de la reina de los godos, que por las sugerencias esbozadas podríamos imaginar como una mujer occidental despampanante. Pero el dramaturgo logra quebrantar la fantasía del espectador, a partir de un atributo físico, porque cuando el personaje aparece resulta que: “*Tamora, lleva un pequeño peinado afro*” (25). En el montaje de *Mosca* que dirigió Fabio Rubiano, Tamora aparecía en escena con una peluca afro de las que se usan en las fiestas “disco”, lo que sin lugar a dudas la ridiculizaba y dejaba a la vista de los espectadores la cara artificial del personaje. El detalle provoca un efecto de distancia: la que hay entre las expectativas del espectador al imaginarse a una reina goda y la configuración del personaje encarnado. Este método funciona para hacer un chiste y además acentuar una contradicción: la reina de una tribu germánica, tiene un peinado afro. Baste recordar que Tamora es amante de Aarón, el esclavo moro. Me parece que en este caso hay una interesante ironía en la manera de vincular explícitamente, al moro, con esa figura supuestamente inalcanzable que es la reina goda, pues Tamora se ha mezclado tanto con el moro que incluso ha llegado a parecerse a él, es decir, que se subraya el vínculo entre ambos, lo que funciona para rebajar la magnificencia de una reina aria.

Además de las dos familias reales hay un personaje que colabora con los intereses de cada bando. En la familia Andrónica es Bassiano, el prometido de

Lavinia, que se ocupa de torturar a las mujeres del reino, él es una especie de funcionario al servicio de la ley. En la familia goda el ayudante es Aarón, que es criado y amante de Tamora, tal como en la versión original.

Tito es un personaje complejo y pluridimensional, a lo largo del drama expresa el deseo de retirarse de la guerra para tener una vida tranquila y familiar, pero sus actos manifiestan lo contrario, por ejemplo en la primera escena, mientras habla a su pueblo, asegura venerar la paternidad:

**Tito.-** [...] Aborrezco el sexo oral y adoro la paternidad:  
Veintiséis hijos varones y una mujer.  
Veintidós hijos varones muertos a manos de los godos.  
(*Rompe a llorar. Abre un maletín donde reposan los restos de sus 22 muertos.*) Estos son los cadáveres de mis veintidós hijos muertos a manos de los godos.  
No lloro por ellos.  
(*Deja de llorar.*) (10- 11).

Sin embargo, Tito explica verbalmente que la causa de su dolor no es la muerte de los hijos. El problema, además de ese brusco rompimiento de la emoción, que evidencia la cara artificial del personaje, es que se contradice después:

Mi hija Lavinia se casará con el nuevo Rey Saturnino y Bassiano se casará con quien se le antoje  
No, dice Lavinia.  
No, dice Bassiano.  
Sobre mi cadáver dice mi hijo Mucio.  
Entonces mato a mi hijo Mucio.  
Por eso lloro (12).

En torno a la veneración de la paternidad y a su supuesto deseo de paz hay más contradicciones, la noche en que se firmará la tregua entre las dos familias, antes de que Tito haga su gran entrada a escena, los cinco príncipes discuten porque Chirón toca uno de los pechos de Lavinia, y cuando Lavinia lo niega para evitar los enfrentamientos, y Demetrio intercede para limar las asperezas, entra el rey comentando:

**Tito.-** Esta es una de las mayores sorpresas de mi vida de guerrero. Todo esperé menos verlos ahí departiendo entre risas y aplausos como si desde niños no se odiaran. (*Escupe a su hijo Quinto.*)  
**Demetrio.-** ¿No era lo esperado en una tregua, gran Tito?  
**Tito.-** Imaginaba entrar acá y ver las paredes salpicadas con la sangre de mis valerosos enemigos, encontrar a mi hija violada y a alguno de mis hijos

varones despedazado, agónico... pero cantando victoria... (*Abofetea a Lucio.*) ¿Cuál es el chiste? (*Otra bofeteada. Silencio. Tito abre los brazos a Demetrio y estalla en una carcajada. Los demás ríen, se abrazan. Tito, mirándose el delantal.*) Los deberes culinarios son como la guerra, todo lo que podamos comer se vuelve nuestro adversario, hay que derrotarlo, destazarlo, y engullirlo, luego se caga y se olvida (24).

Las paradojas se producen no solo en la disyuntiva del pensamiento de Tito, pues a veces el pensamiento mismo se contradice, sino en la disyuntiva que hay entre el primer discurso, donde el personaje manifestó cansancio y agotamiento de la guerra, y en contraposición, el contenido del diálogo y las acciones gestuales que son crueles, rebajantes, violentas y que atentan contra sus hijos, expresan lo contrario.

En la cita Tito hace una interesante analogía, quizá un tanto perversa, entre los deberes de la guerra y la cocina, porque en relación a la guerra, trivializa la violencia, deshumaniza al adversario, y la compara con un acto doméstico y cotidiano, mientras hiperboliza el acto de cocinar como si se tratara de una guerra, lo que por supuesto, provoca distancia representativa. El segmento tiene muchos elementos que constituyen lo carnavalesco, no solo por la violencia descarnada con que Tito se relaciona con sus hijos, que guarda una directa relación con las formas carnavalescas farsescas, sino en la relación con la comida que se engulle, se defeca y se olvida, lo que supone indiferencia y desconexión con el mundo. En este caso la comida no es una manera de establecer un vínculo cósmico, sino de rebajar a los hombres a bestias. Tito es un personaje cruel, ambivalente y contradictorio que se equivale con El loco festivo, pues sus decisiones y actos lo convierten en víctima y victimario.

Lavinia es un personaje complejo y pluridimensional, igual que Tito. Los otros personajes tienen caracteres simples, es decir, que están constituidos con menos atributos, y por lo mismo son más planos y uniformes. También es cierto que los grados de complejidad o simplicidad varían de acuerdo a las implicaciones o funciones que cada uno tenga sobre la acción principal, por ejemplo Quinto y Lucio son más planos y uniformes que Demetrio y Chirón, que son funcionales para la acción.

Como decía antes, Lavinia es una princesa cuarentona, lo que sin lugar a dudas la ridiculiza, de hecho hay una oposición enorme entre la idea de la princesa, una mujer joven, rozagante y sana, y el tipo de princesa que es Lavinia, una cuarentona hipocondríaca, por lo que hay una subversión o parodia en la idea de la princesa. Sin embargo, el objetivo del personaje sigue siendo el que tienen las

princesas, el matrimonio y lo que simboliza: la alianza. Así que, Lavinia está ansiosa de que llegue la boda, y mientras tanto se le insinúa a su prometido, Bassiano, de maneras bastante cómicas debido al subtexto de sus palabras, a la presencia de lo no dicho:

**Lavinia.-** Me gusta que me digas que me amas.

**Bassiano.-** En estos momentos no debería pero ya está dicho.

**Lavinia.-** Repítelo.

**Bassiano.-** Estábamos en charlas edificantes y no es tiempo para las pláticas de amor.

**Lavinia.-** Hazme una excepción.

**Bassiano.-** Soy rígido con los horarios.

**Lavinia.-** Me gusta que seas rígido.

**Bassiano.-** Gracias... ¿Podemos continuar? (38).

No obstante, Lavinia no tiene problema en manifestar su verdadera preocupación: “No quiero morir virgen” (39) y estos ataques de sinceridad, que descomponen a Bassiano, se van volviendo más agresivos y directos, hasta llegar a la exageración:

**Lavinia.-** [...] ¿Me imaginas desnuda? ¿Quisieras ver mis pechos?

¿Mirarme mientras orino? Estoy segura de que me has imaginado mientras me quito los vestidos para...

**Bassiano.-** Me incomodas.

**Lavinia.-** ¿Cuando nos casemos vas a mirar mis senos?

**Bassiano.-** (*La mira y la interroga como haría a una víctima.*) ¿Estás segura de que eres virgen?

**Lavinia.-** Sí. Nadie me ha tocado, nunca, y quiero casarme ya para que me toque mi esposo y para que nadie más, ni mi padre ni tú me pregunten si soy virgen, es ofensivo. Solo digo lo que tengo en la cabeza, dijiste que no importaba... (42).

Por su parte Bassiano, cuya profesión dentro del universo de la obra se podría definir como torturador, está completamente descolocado ante las revelaciones de su prometida. En esta relación heterosexual hay una interesante inversión que los saca del tópico: Lavinia tiene grandes apetitos, mientras que Bassiano se reprime. Ella, la princesa virgen, es mucho más liberal y descarnada a la hora de manifestar sus pasiones, mientras que él está incómodo y cohibido. O Al menos en apariencia, ya que no se debe ignorar que su trabajo es penetrar con artefactos los cuerpos de las mujeres del reino. Hay en esta acción una evidencia de deshumanización puesto que irrumpe en cuerpos femeninos a través de brutales objetos. El encogimiento de



Bassiano en relación a Lavinia, no es sino una máscara tras la que se oculta su verdadero rostro, porque Bassiano es el victimario, oficial, del reino. Es un verdugo a sueldo y sus víctimas son mujeres. De hecho con tal de apaciguar el intempestivo ataque de Lavinia, le comienza a contar algunas anécdotas de su trabajo: “Tuve que supervisar ayer un castigo ejemplar con instrumentos contra una joven” (39). La conversación que sostienen Bassiano y Lavinia transgrede la naturaleza de lo real. Sorprendentemente, Lavinia conoce el caso cuando dice: “Martina de Bordeaux... la conocí” (40), pero lo más disparatado es la trivialización de la violencia:

**Bassiano.-** [...] (*Abre su maleta y saca la pera vaginal; se la muestra a Lavinia.*) La Pera Vaginal Veneciana de 1975. (*Lavinia duda en cogerla. Él la tranquiliza.*) No hay problema, ya está desinfectada. Los segmentos y la llave son de bronce y el tornillo de hierro. Se le introdujo la pera por vía vaginal luego del parto y una vez allí, se le desplegó por medio del tornillo hasta la máxima apertura; el interior de la cavidad quedó afectado irremediabilmente cuando las puntas de los segmentos desgarraron la cerviz del útero. Un sufrimiento espantoso solo por descuidar su continencia (40).

El relato de Bassiano configura una imagen grotesca. No solo se describe la irrupción violenta de un objeto en el cuerpo femenino, sino que la minucia con que ilustra los detalles de sus herramientas de trabajo resulta exagerada y perversa. En este caso la invasión del mundo en el cuerpo es destructiva, así que la imagen grotesca pone en evidencia que la sociedad del plano dramático es indiferente ante las vejaciones contra el cuerpo. Ni siquiera cabe la idea de lo terrible, porque gobierna la apatía, la nimiedad, al menos es lo que se puede deducir ante la reacción de Lavinia, quien no ha sentido un ápice de impresión. Más bien, por el contrario, su reacción atenta contra la naturaleza de lo real, pues ella simplemente sonríe e insiste en que no quiere morir virgen.

La virginidad de Lavinia es muy importante para Bassiano y Tito, mientras para Lavinia es una carga:

**Lavinia.-** ¿Me puedo ir?

**Tito.-** Tu padre te perdona.

**Lavinia.-** Me quiero ir.

**Tito.-** Antes responde.

**Lavinia.-** Pregunta papá.

**Tito.-** ¿Eres virgen?

**Lavinia.-** (*Después de un silencio eterno.*) Tan virgen como el real ojo de tu culo (*Sale.*) (33- 34)

Es fundamental para Tito porque igual que en la época shakesperiana, la castidad de la princesa es un símbolo del honor de la familia a la que ella pertenece, por esa razón, en *Mosca*, como en *Tito Andrónico*, Lavinia se convierte en un medio, en el talón de Aquiles, para agraviar a Tito. Lavinia es víctima de la venganza de Tamora. La violación la ejecutan los dos hijos de Tamora que parecen perros obedientes. A Chirón, por supuesto, le agrada la idea mientras que Demetrio, al que poco le interesan las mujeres, más bien cumple con el deber. El asunto es que, aunque la violación se trivializa, esta supone un cambio de carácter en Lavinia:

**Demetrio.-** ¿Sabe que la vamos a violar?

**Lavinia.-** ¿Qué?... No lo sé.

**Demetrio.-** Ya lo sabe.

**Lavinia.-** No.

**Chirón.-** Sí.

**Demetrio.-** Tenemos mil justificaciones por las cuales usted no va a pedir auxilio, correr o intentar escapar. Enumerarlas se hace innecesario.

**Lavinia.-** Me voy a desmayar.

**Demetrio.-** Sería lo más cómodo.

**Lavinia.-** Si me violan me tendré que matar.

**Demetrio.-** Usted lo ha dicho.

**Lavinia.-** Me pueden matar antes de violarme.

**Chirón.-** No (48- 49).

El acto de violación, como se menciona en los primeros párrafos de este análisis, es una escena de duración amplia, y me parece que lo que permite la extensión de este hecho de violencia es la subversión que hay en la manera de exponerlo, no solo se invierten sus connotaciones reales, sino que al ridiculizarlo se vuelve cómico. Demetrio, Chirón y Lavinia proceden con singular calma invirtiendo el comportamiento real frente a esa circunstancia. La cordialidad y naturalidad con que Demetrio pregunta: “¿Sabe que la vamos a violar?” provoca distanciamiento entre el plano real y el de la ficción, pues la “esencia de lo real” no admite que una violación ocurra en esos términos. En ese sentido, la obra acentúa la distancia representativa y es difícil que surja la identificación afectiva o ideológica de los espectadores con los personajes. Después de la violación Lavinia es mutilada y como no se puede comunicar, queda anulada, y en consecuencia toda la complejidad que la caracterizaba desaparece. Por eso, de los diez personajes dramáticos, nueve tienen caracteres fijos, mientras Lavinia, excepcionalmente, tiene un carácter variable.

Lavinia también es un personaje paradójico puesto que colabora con los enemigos de su padre y hermanos, aunque ha sido víctima de los godos también es

cómplice, lo que es notable cuando su hermano Lucio le pregunta si Tito fue el responsable de su mutilación y ella responde que sí:

**Lucio.-** ¿Hizo esto mi padre, Lavinia?  
(*Lavinia mira a Chirón y Demetrio. Dice sí con la cabeza.*) (70- 71).

Además, Lavinia ayuda a Tamora, la madre de sus infractores, después de haber sido violada, a practicarse un aborto, porque al parecer su relación con Bassiano la hace conocedora del funcionamiento de los instrumentos, es decir que paradójicamente penetra a Tamora. Así que, teniendo en cuenta el desenlace de la obra: todos terminan muertos, excepto Tito, hay que decir que Lavinia es tanto víctima como victimaria.

El tratamiento de los personajes nos indica que la distancia temática, interpretativa y comunicativa en *Mosca* es mayor, los personajes son degradados y deshumanizados. De hecho, estas figuras dramáticas son ambivalentes y contradictorias, sus excesivos comportamientos los hacen comparables con caricaturas.

En una de las temporadas del espectáculo, realizada en la Casa del Teatro Nacional de la ciudad de Bogotá, el público rodeaba el escenario de tal manera que la relación entre auditorio y sala era la propia de la escena abierta. No obstante, cuando el espectáculo participó en el Festival de Teatro Clásico de Almagro en el año 2005, tuvo que adaptarse a nuevas condiciones, pues el escenario era frontal y la relación entre sala y escena fue la propia de la escena cerrada.

En la versión codificada literariamente no hay indicaciones explícitas sobre la relación entre la sala y la escena, por eso, que los espectadores rodeen el escenario más bien parece una propuesta de dirección. Ahora bien, las dos posibilidades tienen implicaciones diferentes, a pesar de que la obra se adapte a los dos tipos. La relación abierta supondrá mayor distancia, porque los espectadores pueden ver a los otros espectadores y, de este modo, no perder la conciencia sobre la artificialidad de lo representado, en otras palabras, se cataliza el efecto de la ilusión de realidad.

Por otro lado, en la obra de Fabio Rubiano se localizan tres momentos históricos. El primero es: la Roma de las conquistas que lucha contra los godos. El segundo: señala la época Isabelina (o del barroco) donde la monarquía dirige el sistema de poder y que, además, da cuenta de Shakespeare, de las descubiertas

colonias, y de inventos como la pera vaginal. El tercer momento histórico representa la contemporaneidad, es decir, el tiempo actual, que se expone en el piercing que Lavinia tiene en la lengua, en los relojes de pulso que usan los príncipes Chirón y Demetrio, en las referencias a Teresa Margolles, una artista mexicana, entre otros.

El anacronismo aparece desde la primera escena cuando Tito nombra los antecedentes de su historia y recuerda los nombres de sus diversas amantes: “Helena, Victoria, Karla, Quica y Maura, Cielo, Alba, Blanca, Cristine, Antonia, Yeimi, Yamile, Lucila, Ruth, Isabel y Marcia” (10). Sin lugar a dudas, esta lista agrupa una variedad de personajes ausentes que a su vez dan cuenta de múltiples orígenes. En ese sentido el fenómeno no se reduce a la mezcla de tiempos simultáneos, sino que combina contextos, pues si bien hay un personaje ausente llamado Cristine (en vez de Cristina), que implica un origen anglosajón, hay otro llamado Helena que podemos relacionar con la Helena de Troya. Así como hay una Victoria ¿acaso la reina?, hay una Yeimi que es un nombre usado entre las clases populares de Colombia.

Cuando Tito prepara la cena de reconciliación, se recurre por segunda vez al anacronismo:

**Quinto.-** No quiero hablar más de Hércules  
**Lucio.-** No hablaremos más de Hércules  
**Quinto.-** Es triste  
**Lucio.-** No hablaremos más  
**Quinto.-** Me debilita  
**Lucio.-** Está bien, ya lo dije: No hablaremos más de Hércules  
**Quinto.-** (*Mira su reloj.*) En cinco minutos llegarán  
**Lucio.-** Son muy puntuales  
**Quinto.-** Les conviene (13- 14).

La referencia temporal funciona para subrayar la relación de isocronía en que transcurre el tiempo de esta escena, pues el tiempo ficticio se corresponde con el tiempo escénico, lo que produce la identificación temporal. Quinto contabilizará los minutos previos a la llegada de los enemigos con tal precisión que un minuto después de afirmar: “En cinco minutos llegarán”(13), afirma: “quedan cuatro minutos” (14), para después insistir: “Quedan tres minutos” (15), y al minuto afirmar: “Quedan dos” (16) y finalmente transcurridos los dos minutos reales, entran los dos hijos de Tamora.

Volviendo al anacronismo también es notable cuando se menciona la rivalidad del reino de Tito (un héroe romano) contra la tribu de los godos, lo que nos remite necesariamente a una geografía y a un tiempo histórico distante del presente, el

problema es que la incoherencia se agrava porque también se menciona al México<sup>103</sup> actual:

**Tamora.-** Ha muerto un muchacho *punk*, de sida. Su madre no tiene cómo pagar el entierro. El muchacho tiene tatuajes hasta detrás de las huevas y la cara llena de alfileres, aretes, ganchos y tornillos. Piercings. En la lengua solo uno. Alguien ofrece a la madre pagar el entierro de su muchacho a cambio de su lengua con piercing.

Una artista.

En el centro del D.F. en la Colonia de San Rafael van paralelas las calles de Ignacio Manuel Altamirano y José Rosas Moreno, entre las dos, la calle Francisco Pimentel. En el número treinta de la calle Francisco Pimentel queda la Galería Ace, en una de sus salas Teresa Margolles<sup>104</sup> expone la lengua de un joven punk pegada contra un tablón forrado en gamuza, dentro de una urna.

Qué buena idea (64- 65).

También hay referencias que permanecen en el territorio de la ambigüedad como cuando Aarón dice: “La ciudad [esta] destruida, la mitad por ataques y la otra mitad por obras públicas. Reparar todas las calles al mismo tiempo” (60).

Los elementos que dan cuenta del anacronismo en esta obra son alusiones a personajes históricos: Shakespeare, Ignacio Manuel Altamirano o José Rosas Moreno, y objetos: los patines de Lavinia o la corona de laureles de Tito. De cualquier manera, antes de *Mosca*, el anacronismo ya era un efecto intrínseco en *Tito Andrónico*, donde Shakespeare combinaba su época histórica (presente inmediato), con el período romano (pasado remoto). Por todo lo expuesto no hay manera de determinar la ciudad que gobierna Tito ¿Roma, Londres, Bogotá, el D.F mexicano? Y eso significa que la distancia temática es mayor, pues hay tal confusión que es difícil comprobar la localización geográfica e histórica del universo ficticio. La distancia interpretativa en *Mosca* también es mayor en la relación personaje/interprete y en el caso de la configuración del espacio, como demostraré a continuación.

La estructura espacial propone que la acción se desarrolla en cuatro espacios patentes: “El comedor”, “Frente al palacio”, “El bosque” y en “La habitación de un

---

<sup>103</sup> Las referencias a México son condiciones. La obra fue escrita gracias al apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia y del Fonca de México, por lo que era una exigencia hacer referencias al país azteca.

<sup>104</sup> En el año 2000 la artista mexicana Teresa Margolles pagó el funeral de un joven recién asesinado a cambio de la lengua. La lengua, tiene un piercing y es una reconocida obra que da cuenta de su proceso creativo. El trabajo de Margolles se caracteriza por utilizar materiales orgánicos, fragmentos y fluidos del cuerpo.

hotel con vista al bosque”. Estos múltiples lugares son sucesivos, o se presentan simultáneos dentro del mismo espacio escénico.

En la primera escena de la obra el espacio dramático se describe del siguiente modo:

*Tres mesas.*

*Un hombre negro con peinado afro afila cuchillos y se ríe.*

*Estruendosa introducción musical.*

*Ingresa Tito coronado con ramas de laureles.*

### **1. ANTE SU PUEBLO**

*Gran ovación de su pueblo.*

*Tito levanta los brazos y los silencia.*

*El hombre de negro con peinado afro, Aarón, lo mira todo el tiempo. Ríe.*

*Tito tiene un acceso de llanto, pero logra detenerlo (9).*

En el plano del espacio escénico hay tres mesas que permanecerán fijas durante la representación. Por tanto, lo que define los cuatros lugares dramáticos son las diversas combinaciones de los signos verbales, corporales, sonoros y escenográficos. En este caso, los signos sonoros, es decir, la música estruendosa acompañada de las ovaciones, que se conjuga con los signos gestuales y de expresión del personaje, configuran el espacio denominado “Frente al palacio”. Los signos sonoros en relación con la corona de laureles que lleva el personaje y el gesto con que controla la muchedumbre son suficientes para delinear un espacio exterior y público donde entendemos que el monarca va dirigirse a su pueblo. En este caso hay mayor distancia representativa.

En la siguiente escena la transformación del espacio se evidencia en las acciones físicas que cada personaje desarrolla:

### **2. EN EL COMEDOR**

*En la mesa izquierda, Tito corta legumbres.*

*En la derecha, Lavinia enrolla lana frenéticamente.*

*En la central, Quinto y Lucio.*

*Afuera se oyen pasos (13).*

En las tres mesas se llevan a cabo distintas acciones físicas, Tito cocina, Lavinia enrolla lana y Quinto y Lucio conversan. Pero estas acciones de los personajes, con que empieza la escena, son diversas, y no son lo suficientemente claras como para asegurar, desde la perspectiva del espectador, que la totalidad del espacio es un comedor. ¿Cómo saber que Lavinia no se encuentra en otro espacio? Pero como Tito está cocinando el espacio más bien parece una cocina:

**Tito.-** Hoy soy un guerrero en las ofensivas culinarias (*Saca una hachuela, con gran elegancia y pericia.*) Decapito (*corta una zanahoria*), desollo (*le quita la cáscara*), destazo (*parte un pepino en varias partes*), fracturo (*rompe un huevo y lo hecha en un recipiente de madera*), macero (*echa todo junto al huevo y revuelve. Al final lo riega sobre la mesa para decir...*) y adorno. (*Culmina atravesando los palillos o chuzos para pinchos. Silencio.*) ¿No merezco un aplauso? (25).

Las mesas están al servicio de la labor de Tito y de la situación que habrá de constituirse en cuanto aparezcan los godos. Así que las tres mesas, por lo menos en esta escena, provocan mayor ilusión de realidad, sobre todo cuando la acción ha llegado al momento del gran banquete para celebrar la tregua.

Por otro lado, el diálogo de Tito continúa proponiendo analogías entre la carnicería que es la guerra y la carnicería que es cocinar, e incluso solicita aplausos, como si su demostración culinaria fuera un gran espectáculo, como si el personaje tuviera conciencia de la representación y de su propio exhibicionismo. Para Tito no hay separación entre el ritual y el espectáculo. Estas analogías también funcionan para configurar el carácter de Tito, quien se constituye en la guerra y en la cocina como un crudo carnicero.

Este segmento de la acción, en la que las dos familias comen juntas, se extiende en varios cuadros, no solo se escenifica el momento en que el gran Tito exhibe sus habilidades culinarias antes de que el banquete esté listo, sino también la llegada de los godos, y algunos sucesos que se presentan durante la cena, por ejemplo que Lavinia no quiere comer, así como lo que sucede cuando la comida ha terminado: Tito pospone la tregua con la excusa de firmarla al día siguiente en una cacería. Entones sale de la escena con sus hijos varones, mientras Tamora, Demetrio, Chirón y Lavinia quedan en la escena:

*Tito y sus hijos salen.*

## **6. EN EL COMEDOR**

*Tamora y sus hijos: Chirón y Demetrio.*

**Tamora.-** Esa niña sufrirá mucho, tiene una enfermedad incurable. Nos parecemos.

**Chirón.-** (*La mira fijo.*) Sí

**Tamora.-** ¿Quién ama a Lavinia?

**Chirón.-** (*Levantando la mano.*) Yo.

**Tamora.-** (*Lo abofetea.*) El sentimiento de amor es para las criadas.

**Chirón.-** Sí.

**Tamora.-** Empezaremos por una violación.

*Lavinia en la mesa de la derecha comienza a sufrir aturdimientos.*

**Tamora.-** Lo siento, solo trato de salvarla (35- 36).

Esta manera de escenificar los acontecimientos provoca distancia, puesto que la opacidad y la cara artificial del drama se subrayan: Lavinia está presente, compartiendo el mismo espacio con los godos, en el momento en que estos planean su violación. Incluso Chirón mira a Lavinia mientras hablan de ella. Por eso es ambiguo si el estremecimiento de Lavinia es provocado por lo que escucha, o por lo que bien podría interpretarse como un presentimiento, pero lo que quería destacar es cómo las tres mesas provocan distancia representativa en este tramo de la acción pues al finalizar la situación del banquete las mesas pierden su función literal y bien podrían convertirse en otra cosa, entran a significar otro espacio.

El siguiente espacio dramático, desde la perspectiva del espectador, también es opaco, ya que no hay ningún signo que remita, señale o indique que Lavinia y Bassiano están “Frente al palacio”, recordemos que en el espacio escénico solo hay tres mesas de madera. Los lectores en cambio acceden a esa información porque así lo señala la acotación. Desde el auditorio lo que se percibe son las tres mesas de madera, que bien podrían asumirse como cualquier otro lugar del palacio dependiendo de la imaginación del público, pero tal imprecisión parece no alterar el sentido de la obra, además se anulan los signos verbales, corporales y sonoros, lo que no deja de llamar la atención. En este segmento lo interesante y divertido es la relación entre Lavinia y Bassiano.

Consecutivamente “El bosque”, que sucede al espacio denominado “Frente al palacio” se determina con más claridad porque mientras Lavinia y Bassiano estaban juntos, Lavinia menciona su intención de caminar por el bosque, con lo cual el signo lingüístico anticipa la representación del espacio consecutivo:

**Lavinia.-** Voy a caminar por el bosque. ¿No quieres venir conmigo?

**Bassiano.-** No.

**Lavinia.-** Te amo.

**Bassiano.-** Yo a ti (44).

Lavinia y Bassiano se despiden y la acotación señala que: “*Lavinia sale*” (44). Por el contrario, Bassiano: “*Toca una de las mesas, Tito asoma*” (44) y Bassiano le cuenta a Tito las sospechosas impresiones que Lavinia le ha provocado. El gesto de Bassiano de golpear una de las mesas como si se tratara de una puerta, pone en



evidencia el estilo convencional del espacio y la cara artificial, se nos recuerda que lo escenificado es un juego, pura ficción. Luego Tito y Bassiano salen:

**Bassiano.-** Traigo malas nuevas señor.

**Tito.-** Por tu cara espero las peores.

**Bassiano.-** Lavinia...

**Tito.-** Pasa (*Salen.*)

## **8. EN EL BOSQUE**

**Lavinia.-** (*En el bosque, pajarillos, un río lejano y aletear de mariposas. Todo es verde.*) Resumen: El padre de William Shakespeare era carnicero. William lo fue también, Aarón lo era pero de carnes blancas, solo trabajaba con pollos... (44- 45).

En este tramo de la acción los signos sonoros que representan el canto de pájaros y el agua fluyendo configuran el nuevo espacio, aunque en la escena siguen estando las tres mesas de madera. Lo curioso es que en el montaje de la obra del Teatro Petra, se introduce otro detalle: Lavinia se sienta en una de las mesas, saca un spray ambientador, rocía un poco y dice: “El bosque” y sigue perfumando. La solución escénica produce la risa de los espectadores, pero también subraya el estilo convencional del espacio. La distancia representativa del espacio, en tanto se significa de la manera más arbitraria, a través del lenguaje, que a veces se combina con las sugerencias sonoras, funciona para rebajar la gravedad del acontecimiento que ha de ocurrir en el bosque, la violación; esto es en definitiva una manera de catalizar y deformar lo representado.

El siguiente espacio es el “Hotel con vista al bosque”. Después de que Demetrio viola a Lavinia, hay un instante de oscuridad. Cuando la luz regresa alumbra el espacio en el que están los implicados en el agravio, y también se introduce, es decir que se hace patente otro lugar, donde están Aarón y Tamora:

*Está oscuro.*

## **11. HOTEL CON VISTA AL BOSQUE**

*Aarón y Tamora hacen el amor. Desde la escena 8 Tamora ha estado mirando por la ventana hacia el bosque.*

**Tamora.-** (*Llorando.*) El bosque está luminoso. [...]

**Tamora.-** ¿Por qué no miras el bosque?

**Aarón.-** Estás llorando.

**Tamora.-** Emoción.

*(Se limpian).*

## **12. EN EL BOSQUE**

*Demetrio ya se ha salido de Lavinia; ella continúa en la misma posición. La mirada ausente. Gesto de dolor (59- 60).*

Y después de intercambiar algunos diálogos y escenificar la mutilación de Lavinia hay otro momento en que el escenario se queda a oscuras. Cuando la luz regresa se alumbra el espacio en que se encuentran los príncipes y el espacio en que están Tamora y Aarón. La configuración del espacio denominado “Hotel con vista al bosque” se difumina, es borrosa, desde la perspectiva del espectador no hay indicios o signos que lo alcancen a determinar, a pesar de que en escenas anteriores se menciona casualmente la existencia de un hotel con vista al bosque. El problema es que es fácil perder la referencia espacial. Aún así, tal detalle no tiene relevancia porque siendo fiel a Shakespeare, lo importante es la acción.

Aunque ciertas escenas utilizan signos definidos, como las voces de ovación a Tito, los sonidos del río en el bosque o incluso las mesas para los banquetes, el estilo del espacio es convencional, y dicho tratamiento hace que la distancia interpretativa y comunicativa sea mayor. A modo de conclusión, el efecto de ilusión de realidad no es una prioridad para la constitución del espacio. Ya para terminar con los diferentes aspectos de la distancia representativa debo decir, por el anacronismo que supone la combinación de varios tiempos históricos, que la distancia comunicativa es compleja y simultánea. Tal recorrido por los asuntos de la distancia, nos permiten afirmar que en *Mosca* hay supremacía de la distancia representativa.

En relación a la categoría de las imágenes grotescas del cuerpo, he podido ejemplificar algunos casos. De hecho la obra está saturada de imágenes que perfilan una relación de violencia descarnada entre los cuerpos y el mundo, y el cuerpo en relación con otros cuerpos. La obra está invadida de reminiscencias de lo carnavalesco, por ejemplo, en el lenguaje que emplean los personajes, que constantemente están rebajándose con groserías y en la importancia que tiene la comida y el banquete como situación.

### **III. 2. 5. *Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto***

En esta obra de Pedro Miguel Rozo la relación entre la sala y la escena es cerrada y fija. Lo que significa que el escenario permanece frontal a los espectadores, o en otras palabras que el espacio donde se configura la ficción está frente al espacio destinado para el público. Tal relación permite abordar con fluidez el juego de transgresiones entre la ficción y la realidad, ya que en *Club suicida busca... Parodia*

*de la fatalidad en un acto*<sup>105</sup>, uno de los personajes dramáticos se mimetiza entre los espectadores. Desde el comienzo de la acción Margarita ha estado sentada en el auditorio mientras Nicolás, Cristina, Gregorio e Ignacio están en el escenario. Cuando Ignacio toma en cuenta a los espectadores y los increpa con una pregunta sobre la felicidad, se refuerza la diferencia entre los dos espacios, uno que habitan los personajes y otro reservado para el espectador.

La otra ocasión en que los personajes dramáticos se mezclan entre los espectadores es en el desenlace, mientras los personajes juegan al banquillo. Según la acotación Gregorio se pone una peluca, gesto que demuestra la cara artificial de los personajes, y Nicolás se acomoda como panelista: “*los otros se han infiltrado dentro del público y aplauden entusiasmados*” (Rozo Flórez, 2004: 30). Los personajes tienen conciencia de que existe el espacio del auditorio. Y en los dos casos la intención es anular el espacio de la realidad y destacar el espacio de la ficción, lo que, por paradójico que resulte, refuerza la separación entre la sala y la escena (García Barrientos, 2001: 127), y de este modo se provoca un mayor efecto de realidad.

La distancia temática se puede medir en la desfiguración y tergiversación de la realidad. La pieza, como bien indica su nombre es una parodia que propone un universo que se rige por una leyes invertidas y que es habitado por unos personajes degradados que se encuentran en una ciudad que podría ser cualquiera.

El reparto en *Club suicida* consta de siete personajes patentes: Nicolás, Cristina, Gregorio, Ignacio, Margarita y un muerto. Solo hay un personaje latente, Dios, que se representa como voz en off. La estructura personal del drama consta de trece escenas.

En el desarrollo de la acción el punto de vista de Nicolás, en vez de la empresa a la que pertenece, irá surgiendo ante la imposibilidad de consumir los suicidios. Es decir, que la máscara empresarial que caracteriza a dicho personaje, se desprende por completo. Así, hay una disociación entre el personaje que trabaja en la funeraria y el Nicolás de la intimidad, el que se desenvuelve en la soledad. Los indicios del Nicolás oculto tras la máscara del anfitrión y del vendedor mecanizado, aparecen implícitos en ciertos detalles de su comportamiento, por ejemplo el estremecimiento que lo recorre cada vez que los otros hablan de la figura materna, gesto que evidencia el peso de un secreto. Otra demostración de su destape es cuando Gregorio manifiesta la

---

<sup>105</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 5.

homosexualidad de su padre y Nicolás da una opinión peyorativa, pero propia porque dicho comentario no representa a la institución para la que él trabaja: “Vaya, la homosexualidad convertida en una nueva forma de tristeza...” (Rozo, 2004: 14). La caracterización del anfitrión se despliega desde la ambivalencia porque Nicolás no ha podido abandonar su oso de peluche, a pesar de ser un hombre adulto. Lo interesante es que tal recurso distancia a los espectadores del impudor al que a veces es capaz de llegar, en tanto hace de la muerte su forma de vida.

Al inicio de la obra, Nicolás, tiene un objetivo claro, convertir en suicidas a los clientes, pero ante tantas evasivas, queda en el extremo diametralmente opuesto: será el único suicida. Los clientes después de haber sido víctimas del escarnio<sup>106</sup> lo acorralan y lo obligan a sentarse en el banquillo para ser estigmatizado y destrozado, como todos los que se sientan allí. Por primera vez Nicolás es devorado por el mundo, un pensamiento característico y definitivo en la mentalidad suicida. En consecuencia, Nicolás recurre al último recurso, su propia muerte.

Cristina también es un personaje ambivalente, no solo porque pasa de víctima a victimaria, sino porque sus rasgos de caracterización se constituyen desde las contradicciones. El significado de su nombre la vincula con Cristo, y por ende a la doctrina cristiana. Debido a su conservador atuendo (vestido negro que le llega hasta los pies y una cruz en el cuello), así como a su comportamiento inicial, distante con aquellos que quieren entablar una conversación, es seca, parca, agria, hostil, cruel y se representa como una mujer religiosa y devota que sataniza a los hombres. En varios fragmentos de la obra Cristina es acusada de masoquista. Le gusta el sufrimiento y la percepción que tiene de sí misma es desorbitada, se autoproclama: “encarnación de la putrefacción”, “error de la naturaleza”, “muerta en vida” o “cadáver que camina”, todas éstas imágenes grotescas.

Cristina parece casta pero ha sido víctima de violación y esta ambivalencia se convierte en una careta bajo la cual se esconde un deseo ferviente. Su apariencia de religiosa se des-configura con arrebatos libidinosos. Por ejemplo, al término de su exposición sobre la violación: “*ha aparecido la imagen de un Cristo crucificado, sacando la lengua con expresión lasciva*” (34), una visión subjetiva de este personaje

---

<sup>106</sup> Puede decirse que la estrategia del escarnio, es una demostración de la capacidad violenta de los personajes.

que aparece, precisamente mientras recuerda ese acto de violencia que, ambigualmente, no condena del todo. La perversidad de Cristina también se demuestra en el siguiente diálogo: “Todos los hombres son iguales: exhiben su fragilidad para disimular el morbo que los roe por dentro. Hablan de amor cuando en lo único que piensan es en las tetas y en los culos. ¡De buena gana me amputaría las dos cosas para no tener cerca tipos como usted!” (24). E incluso seduce a Ignacio para que este se siente en el banquillo y sufra la estigmatización, pero también desea sus besos.

Gregorio es el más joven de las *dramatis personae*. Demacrado, flaco, tímido, flemático, un poco tonto, llorón e ingenuo, tiene baja autoestima. Se siente impedido por la hipoglucemia que padece. Se lamenta por lo que hizo y por lo que no hizo. Dice una cosa y hace otra. Se auto compadece y se atormenta. Es estereotipo exagerado del hombre triste, sensible y frágil. Está obsesionado con que el entorno se confabula contra él, se siente fuera del mundo y a veces que el mundo lo devora. Es un miserable que todo lo ve gris:

**Gregorio.**- Creo que ya no podré salvarme. Soy tan débil. Ayer caminaba por la calle y me encontré veinte pesos, ¡qué horror!

**Nicolás.**- ¿Y dónde los tiene?

**Gregorio.**- No los recogí, ¿qué no lo entienden?, esos veinte pesos allí, justamente allí, al lado de un almacén de televisores que transmitían el premio mayor de la lotería, y frente a un perro escarbando basura con su hocico, y a cada extremo estaban el Cielo y el Infierno, pero yo no tenía más que una monedita de veinte pesos que el destino había puesto calculadamente en el camino para decirme a carcajadas: “Eres un flaco, hipoglucémico, tu clavícula es una jabonera, y esta moneda es para recordarte que te faltan doscientos pesos para tu pasaje. Aquí están estos veinte, tómalos, son todos tuyos, aunque ni siquiera te alcancen para un cigarrillo sin filtro.” Fue una estrategia demasiado complicada, pero que mis sentidos alcanzaron a descifrar gracias a un poder extrasensorial que me permite descubrir las confabulaciones de mi entorno. Es definitivo. Las cosas a mí no me quieren (25).

Por otro lado, Gregorio desconfía de las mujeres y hasta llega a insinuarse su homosexualidad de diversas maneras, no solo en esa malsana y paranoica sospecha, sino en el hecho de que al mencionar cualquier referencia a la homosexualidad el personaje se estremece. Reacción que, no cabe duda alguna, es un código del dramaturgo para resaltar que allí existe un secreto del personaje, del mismo modo en que lo utilizó con Nicolás.

Ignacio es desgarbado y sucio. El estereotipo del intelectual soberbio que está observando a sus semejantes como si fueran objetos de estudio o cosas para

investigar. Es un lector consumado y habla citando frases de libros. Hace del supuesto conocimiento una máscara. Utiliza referencias hipertextuales, parafrasea y/o cita a Freud, Borges, Camus, entre otros. Pero también, en el transcurso de la acción, va perdiendo su careta. Para este caso cuando Ignacio deja de hablar con las frases hechas de los autores que ha leído, resulta ser otro estereotipo: el estudiante de universidad pública que se cree revolucionario. Ignacio significa el que es ardiente y de hecho su punto débil son las mujeres, es embelesado por Margarita y Cristina. Este personaje se deja llevar por los instintos y/o las pasiones. Pasa del amor al odio o a la inversa. Y en estos dos aspectos del personaje hay dos fuerzas que se oponen, la supuesta racionalidad del intelecto en tensión con los bajos instintos.

Margarita viste un color asociado a la sexualidad, sensualidad y pasión, el rojo. Lleva escote y minifalda, por eso podría decirse que, en apariencia, es más desinhibida y enérgica que Cristina, y su opuesto en lo que al aspecto se refiere. También a ciertas condiciones: mientras que Cristina carece de familia, Margarita vive con la suya a pesar de los 28 años que tiene. Y si la fanática de Cristo ha sido violada, Margarita por el contrario es virgen.

Este personaje dramático es el paradigma de la mujer romántica y banal, la que sueña con un príncipe azul y lee el horóscopo. Le gusta estar a la moda y divertirse jugando. Es la fantasiosa del grupo y está obsesionada con Bernardo, un amigo imaginario del que siempre está esperando una llamada. Su único fin es contestar el teléfono pues trabaja como operadora. Pero si bien el teléfono, que representa su rutina laboral, es, en parte, lo que la sofoca, también es lo único a lo que puede aferrarse y de ahí que Bernardo esté asociado con una llamada. Bernardo funciona como un signo desesperado de encontrar afecto, y al tiempo, es un fetiche en el que intenta refugiarse de la soledad. Como no ha encontrado el amor de su vida, quiere suicidarse.

Irónicamente, aunque se supone que es una comunicadora, y debería tener un especial talento para conversar y escuchar a los otros, es la más sorda. En más de una ocasión pierde el hilo sobre lo que están hablando los demás y esto hace notable el estado de profunda y permanente enajenación o ensimismamiento. Lo que también se manifiesta en otro asunto, habla mecánicamente. Su presentación a los demás es un texto aprendido de memoria y, en ese sentido, la forma en que expresa algunos de sus diálogos recuerdan los eslóganes de Nicolás. Otra equivalencia entre ellos, e incluso cabe sumar a Cristina, es que los tres trabajan para empresas privadas, aunque se

acentúa más hiperbólicamente la conducta automática en Nicolás y Margarita, como si se tratara de un patrón producto de su condición laboral.

En torno a los grados de caracterización o cuáles son más complejos y simples, Nicolás se diferencia del resto, es el que realmente sorprende, pues como se mencionó antes, pasa de victimario a víctima definitiva. Mientras que en Cristina, Gregorio, Ignacio y Margarita permanecen constantes las contradicciones que los constituyen, lo que se debe a la carnavalización en la construcción de los personajes dramáticos.

Por otro lado, en Nicolás y los cuatro asistentes al club suicida no hay cambios de caracterización, a pesar del tránsito de víctimas a victimarios. Dentro de la clasificación propuesta por la dramaturgia vendrían a ser personajes de carácter simple, que se configuran desde la paradoja. Y hay un segmento de la acción en el que es evidente, durante el juego del banquillo. Allí, todos quedan expuestos a la humillación pública, a los señalamientos. El juego los induce a adquirir un rol. El que pasa al banquillo se convierte en presa, mientras los que permanecen en la tribuna son inquisidores. Allí la inversión de los roles sirve para contradecir y exagerar aún más el carácter de los personajes, pero sin duda extendiendo la constante. De hecho: “De la confluencia de una caracterización fija y simple a la vez resulta el personaje tipo, con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad” (García Barrientos, 2001: 172), de tal manera podemos decir que Nicolás es el anfitrión, Cristina la religiosa, Gregorio el fracasado, Ignacio el intelectual y Margarita la romántica. Y las funciones sintácticas que cumplen estos personajes están en el límite entre las genéricas y las universales, hay una mezcla grotesca. Los cinco personajes están al servicio de la acción y por eso resultan funcionales.

La distancia temática, interpretativa y comunicativa es mayor, se puede medir en el hecho de que los personajes son degradados y configurados desde la hiperbolización, la parodia y lo grotesco, no son personajes realistas y se acercan más bien al mundo de las marionetas, en tales términos es difícil generar la identificación, mas no el extrañamiento.

En *Club suicida* la distancia interpretativa también es mayor en el tratamiento del espacio, que raya entre lo metonímico y convencional, mientras que es menor en el aspecto temporal porque el orden es cronológico y tiende a la isocronía. La estructura espacial de *Club suicida* consta de tres espacios patentes: el salón de actos, un abismo que hay fuera de la funeraria y el cielo. Debido a que la acción dramática

se desenvuelve en tres lugares de diferente índole podemos decir que los espacios son múltiples y sucesivos porque implican mutaciones de lugar.

Resulta obvio que el espacio substancial de la acción es el salón de actos del club suicida, y es descrito de la siguiente manera: “*Cinco sillas-guillotinas al lado de sendas horcas. Las sillas contienen en sí mismas los métodos más diversos de suicidio. Al fondo se ve un letrero que dice La Rebaja*” (Rozo Flórez, 2004: 7). Es notable que los signos de mayor protagonismo, para representar este espacio, son los de decorado. Pero mientras se desarrolla la acción se seguirá configurando a través de la interacción de otros signos espaciales, como los de expresión, iluminación, los signos lingüísticos y gestuales, los de apariencia y efectos sonoros.

El exterior del club, ese afuera donde existe un abismo, se representa haciendo énfasis en los signos sonoros. Veamos el contenido de la acotación: “*Se escucha un ruido de la calle. Afuera llueve. Nicolás toma su paraguas y sale a la puerta, descubriendo a Cristina, quien a sus espaldas y a la entrada de la casa, se dispone a lanzarse por un precipicio. Se escucha el sonido de la lluvia y de carros pisando charcos*” (7). Puede notarse la responsabilidad que hay en los efectos sonoros a la hora de establecer el espacio exterior, pues la lluvia, los ruidos de la calle y de los charcos especifican el afuera. A su vez estos interactúan con los signos de iluminación que se incluyen implícitamente cuando se explica que los sonidos son ciudadanos y nocturnos, lo que, por otro lado, funciona como coordenada espaciotemporal pues la acción se desarrolla en la ciudad y de noche. En esta pieza se invierte lo que puede entenderse como una ley natural, dormir por la noche, porque los personajes dramáticos más bien están divagando por la ciudad.

El paraguas es un signo que contribuye a la composición del aspecto climático, así como el comportamiento de Nicolás y Cristina ante tales condiciones. Cristina tiene una intención en relación al abismo y en el gesto, es decir, por medio de los signos sostenidos en el cuerpo del actor y en los lingüísticos, recordemos que Nicolás hace una descripción de lo que puede haber abajo: cuerpos mutilados, fetos abortados, etc., se termina de establecer el espacio. Semánticamente es interesante subrayar que el afuera es el espacio del abismo, de la nada, lo que podría entenderse como una separación entre el sujeto que representa Cristina y el mundo. La premisa que dictamina que fuera del sí mismo no hay nada, es un modo de alimentar el narcisismo de los personajes.



El tercer espacio dramático es el cielo, un lugar blanco acompañado de la voz de Dios y el aleluya de Handel. Además por la conversación entre Dios y el muerto será obvia la connotación del lugar. En este caso la iluminación y los efectos sonoros son fundamentales. En conclusión, y atendiendo al fenómeno de la distancia representativa, el espacio es metonímico.

La distancia comunicativa es menor en la relación sala-escena porque la obra es un drama contemporáneo, mientras que en la relación público-personaje hay mayor distancia ya que los personajes son hiperbólicos. De hecho el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo en *Club suicida busca* da cuenta del tratamiento de la distancia y se vincula tanto con la estética del carnaval como con la lógica del absurdo.

En *Club suicida* el mundo rebasa el cuerpo de los personajes en absoluta concordancia con la temática explícita, el suicidio. Por lo tanto, el cuerpo de los protagonistas es engullido a medias por el mundo. Por eso cuerpos lastimados, maltratados físicamente y con cicatrices. No se trata de cuerpos intentando expandirse en el mundo porque sería una forma de prolongarse existencialmente, sino de cuerpos que han sido maltratados y anulados por el mundo como bien manifiesta la siguiente cita:

**Nicolás.-** Bien, Cristina, para comenzar, muéstranos las heridas más hondas que te han marcado a lo largo de tu existencia.

**Cristina.-** Mi nacimiento, mi menarquia (*protesta general. Gregorio se va despabilando*).

**Ignacio.-** Esas son heridas superfluas. Muéstranos las más trascendentales.

**Cristina.-** (*Mostrando una cicatriz en su muñeca.*) La de mi primer intento de suicidio.

**Margarita.-** ¡Qué linda! ¡Se parece a la mía! ¡Mira, cualquiera que las vea creerá que fueron hechas con la misma cuchilla!

**Gregorio.-** (*Completamente desinhibido y provocador.*) Yo tengo una igual. (*La muestra.*)

**Cristina.-** (*Incrédula.*) ¿En la mano?

**Gregorio.-** Sí, el otro día me corté para alargarme la línea de la inteligencia. Papá sabía mucho de quiromancia. ¿Cierto que son parecidas?

**Ignacio.-** Por supuesto que no. Es como querer comparar la de Cristina con la mía. (*Muestra la cicatriz de su abdomen.*)

**Gregorio.-** (*Envidioso.*) ¿El haraquiri?

**Ignacio.-** Sí, pero con un picahielo... No había nada más a la mano.

**Margarita.-** (*Envidiosa.*) ¿Cuántos puntos?

**Ignacio.-** Seis (32- 33).

La ambivalencia y la exageración son primordiales para la constitución de las imágenes grotescas del cuerpo, y es allí donde se encuentra la clave: cuando es difícil entender si el niño que está naciendo es un cuerpo distinto al de la madre. No

obstante, en la obra de Pedro Rozo la ambivalencia, la exageración y la concepción grotesca se pueden trasladar a la construcción del drama, por ejemplo, cuando se propone una dramaturgia que contrasta lo gracioso y lo horrible; lo cómico y lo trágico, y que recuerda la definición de Meyerhold sobre lo grotesco: “lo grotesco impide a la belleza convertirse en sentimental” (1912: 60). De hecho en la obra se da una conversación en la que parece formularse esta noción y donde se insiste en el peso del mundo sobre el cuerpo:

**Margarita.-** [Pregunta a Cristina] ¿Por qué juntas lo ridículo con lo utópico? Si tú pareces tan fanática de lo imposible, digo, juzgando por ese crucifijo que te asfixia.

**Cristina.-** Es lo único que me permite respirar todavía...

**Margarita.-** Vaya, desde afuera se ve distinto, parece un barco con un ancla pesadísima y ¿sabes? No combina mucho con tu peinado. Deberías buscar un talismán que esté más a la moda, que no se vea tan grotesco...

**Cristina.-** ¡No creo que tan grotesco como usted!

**Margarita.-** ¡Incluso mucho más!

**Ignacio.-** ¿Le enorgullece sentirse grotesca?

**Margarita.-** ¿Por qué no? El grotesco divierte, por lo menos hace reír.

**Nicolás.-** [...] ¿Y lo grotesco jamás la ha hecho llorar?

**Margarita.-** ¿Llorar?... No, yo no tengo tiempo para esas cosas (Rozo Flórez, 2004: 18).

De este modo la concepción de las imágenes del cuerpo grotesco se traslada a una dimensión que afecta la construcción dramática y donde se mantiene el mismo principio de intersección, de ambigüedad y ambivalencia e ironía. Todos estos efectos también se pueden observar en obras como *Solos para piano*, *Nuestras vidas privadas* o *Cadáver Exquisito*, es decir en la dramaturgia de Pedro Rozo.

Un último asunto interesante de las imágenes grotescas del cuerpo en *Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto* es que evidencian que la concepción de las imágenes grotescas ha sufrido una transformación histórica y contextual. Si bien es cierto que en la estética de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento el sentido de estas imágenes manifestaba una visión del mundo y una ideología, en los tiempos actuales, como es natural en la historia de las ideas, los conceptos han transformado sus significados y van componiendo una nueva visión. Aquí el grotesco, tal como adelantó Bajtin con respecto a la modernidad, es negativo.

### III. 2. 6. *Gallina y el otro*

En esta pieza de Carolina Vivas la determinación geográfica es menor en las tres primeras escenas de la obra porque transcurren en una región, pero no se especifica el nombre, es decir, se relativizan las coordenadas espaciales. No obstante, en la cuarta escena de *Gallina y el otro*<sup>107</sup> aparecen unos indicios, muy generales, que señalan ciertos rasgos del pueblo: mientras dos personajes se desplazan en una chalupa por el río hablan sobre el lugar al que se dirigen:

**Chino.-** Pues en el pueblo anteriormente se tenían rumores de que ellos iban a entrar allá. ¿Sí? Rumores de que ese era un pueblo en que todo el mundo... o sea, prácticamente ellos decían que ese era un pueblo de los otros. (*Desconfiado.*) Pero en medio de la selva, uno no sabe quién es quién ni quién es qué. ¿Sí? (Vivas, 2005: 16).

El pueblo, que podría ser cualquiera, tiene un acceso limitado puesto que se encuentra en medio de la selva, su ubicación geográfica indica un particular territorio, aunque este tampoco se especifica. En un segmento de la acción posterior, las referencias geográficas siguen manteniendo su carácter ambiguo, hay una escena en que el locutor de la emisora dice: “ ‘Un niño de la vereda Campo Bello necesita un antibiótico muy costoso. Caritativos comunicarse al 22318’ ” (18). Este diálogo manifiesta que el territorio referido tiene unas condiciones sociales precarias, lo que ocurre en las zonas distantes de las grandes ciudades modernas. Y consecutivamente, el presentador incluye otra referencia espacial: “Un mensaje de Wilson para Yuleidy en Villa Grande” (18). Digo que es ambiguo porque, en el plano de lo real, hay muchos lugares que tienen estos nombres (Campo Bello y Villa Grande), por lo que prima la generalización. Además, la coordenada espacial del lugar en que se encuentra el locutor no se menciona: “¡*Su Amigazo*, el mejor programa de toda la región, dirigido por Hilario Gómez Pavón, el mejor locutor del mundo!” (19), lo que subraya la intención de vaguedad.

Cuando la acción está en el nudo se concreta la ubicación geográfica en la que se despliegan la mayoría de acontecimientos representados, porque El moreno le pregunta a Telmo: “¿Usted de dónde es?” a lo que Telmo responde: “Del olvido...” (32). Aunque al fin se revela el nombre del lugar en el que transcurre la mayor parte de la acción, “El olvido” es un lugar simbólico. Además, en el desenlace Hilario

---

<sup>107</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 3.

Gómez, mientras pide ayuda por radioteléfono, expone otra coordenada: “En el puerto y en la vereda Quichilambo hubo una masacre...” (44).

Por otro lado, la relación entre sala y escena es de oposición, la propia de la escena cerrada, es decir, que la acción se despliega en el espacio del escenario y los personajes son separados de los espectadores, para provocar mayor ilusionismo. La distancia temática es menor, a pesar de la indeterminación geográfica a través de la ambigüedad y el simbolismo, para los espectadores colombianos hay familiaridad con las coordenadas manifiestas.

Ahora bien, la distancia temática referida al personaje supone menor distancia, ya que los personajes son humanizados. Sin embargo, en *Gallina y el otro* hay una excepción porque dos de los personajes son una gallina y un cerdo. El reparto de la obra está configurado por doce personajes dramáticos: Gallina, Eugenio, El Moreno, La Zarca, Colombia Torres, El Chino, Rubiel Castañeda, Cerdo, El Enmascarado, Telmo e Hilario “El Híppie Gómez”.

Como en este capítulo quiero destacar los indicios de lo carnavalesco en el teatro colombiano del umbral del siglo XXI, en este segmento voy a hablar únicamente de esos dos personajes, Gallina y Cerdo, por encontrarse en el límite de lo humano y lo animal, en ese sentido me parece que hay un tratamiento ambiguo, entre la degradación y la humanización, que se relaciona con el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo y con la figura del loco festivo.

Es notable que introducir en el reparto dos personajes animales, implica cierta distancia representativa que subraya la cara artificial de la obra. Según el reparto, Gallina es un: “*animal asociado a supersticiones, enferma de mansedumbre e impotencia*” y Chusco es un: “*Cerdo amigo de gallina, nacido para ser víctima*” (9). Lo primero que salta a la vista es que Gallina no tiene nombre, mientras que el cerdo sí. En ese sentido, parece que Chusco está más humanizado que Gallina, en tanto se le reconoce como alguien. Chusco y Gallina son animales domésticos que tienen cualidades humanas: emociones, el lenguaje o el dominio de algunos objetos; Chusco sabe tocar el tambor y Gallina la pianola. No obstante, la pareja, dentro del universo dramático, está sujeta a las decisiones y acciones del ser humano. Ante los ojos de los personajes son simples animales de corral, exceptuando a La Zarca, una niña, que los ve como a sus amigos.

En la puesta en escena del grupo Umbral Teatro, Gallina fue construida de tal manera que el pico se configuraba en los dedos de la mano de uno de los actores, y

sobre ellos se elaboraba una especie de títere realista. La cabeza del animal se conformaba sobre la mano del actor, el cuello iba desde la muñeca al codo, cubierto con plumas reales y a partir del codo surgían las alas. En cambio, Chusco fue construido de otra manera ya que el actor que lo representa, se refugia tras una máscara con cara de cerdo, que le cubre completamente la cabeza. Además, se viste con una camisa de manga larga color rosa pálido y utiliza una especie de guantes que simulan pezuñas. Gallina resultó una figura más realista, plásticamente hablando, mientras Cerdo se configuró como una máscara, dos modos carnavalescos de construir unos personajes. Es pues interesante la caracterización de Cerdo y Gallina en el montaje, puesto que los dos funcionan gracias a la animación del actor. Lo curioso es que en el plano escénico y diegético, estos artefactos, los personajes dramáticos, también resultan subordinados y accesorios de la voluntad humana.

Chusco no puede hablar pero se comunica a través de diversos matices en la manera de rumiar, sus gruñidos tienen múltiples intenciones y sentimientos, o al menos eso expresan las acotaciones: “*emite extraños y dolorosos sonidos de cuando en cuando*” (10), “*Cerdo gruñe burlón*” (14), entre otros. Todos los casos involucran una emoción humana y permiten esclarecer los propósitos de lo que quiere comunicar.

Por el contrario, Gallina posee un extraordinario uso del lenguaje, es medio cuentera, medio juglar, se divierte recitando lo que piensa o siente y acompañada de su pianola improvisa fábulas. Incluso posee referentes que pueden entenderse como ilustrados, parafrasea a García Lorca cuando dice que las gallinas son tontas, y además construye una analogía de sí misma con la gallina de los huevos de oro. Este dominio literario no se manifiesta en los otros personajes de la obra, es un atributo que pone en evidencia la figura del dramaturgo, que quiere asignar a la Gallina cierta destreza.

Chusco es un nombre cuyo significado etimológico se remite a palabras como habilidad y agudeza, pero en la obra Cerdo es torpe y desagradable, de hecho, este personaje dramático se encuentra en el último lugar. Nació para ser víctima y efectivamente lo es. En la primera escena de la obra Gallina, Chusco y La Zarca van en la parte trasera de un camión:

*Chusco va incómodo, gruñe y Telmo iracundo, sin dejar de conducir, lo golpea con un palo.*

**Telmo.-** ¡Shit...! ¡Ohhh...!

*Chusco lanza un chillido agudo y Gallina complacida, ríe a carcajadas. [...]*

*Cerdo se incorpora y asoma sonriente la jeta cerca de Gallina, que lo acaricia maternal; arranca insectos de la nariz de Cerdo, cuidadosa. De repente le lanza un rápido y feroz picotazo en un ojo. El animal grita enceguecido y Telmo lo golpea una vez más sin detenerse.*

**Telmo.-** ¡Shit...! ¡Ssss...!

*Cerdo llora contenido, es un lamento sordo e impotente, se oculta. Vemos de nuevo su enroscada cola, asomar por el hueco de la carpa. La Zarca sale de su ensimismamiento y pellizca a gallina, la pone de cabeza abajo a manera de castigo (10- 11).*

Chusco es maltratado físicamente por Telmo y Gallina, los ultrajes no son impartidos exclusivamente por el hombre, aunque la violencia que Telmo ejerce sobre el animal, es cruel y poco carnalesca. En cambio los agravios de Gallina tienen otro tono, son más alegres e irónicos. Gallina tiene arrebatos, impulsos juguetones y pasa de un gesto tierno, maternal, como expone la cita, a picar los ojos. Por el contrario, los agravios de Telmo son más graves, más profundos, más hirientes:

*Se oye a Telmo acomodar ollas y preparar el fuego, los animales se callan. Cerdo gruñe nervioso. De repente Telmo pasa llevando una olla de fuego. Chusco berrea exigiendo alimento. Telmo se detiene, baja la olla y sale. Regresa trayendo un bote de comida, Cerdo saca la cabeza y traga ansioso. Telmo se dispone a calentar un chuzo, hasta hacerlo enrojecer. Chusco riega el bote. El hombre exasperado toma el chuzo hirviendo y quema la jeta del animal que pega un berrido desgarrador y huye a ocultarse. Telmo recoge sus cosas y se marcha.*

**Gallina.-** (A Chusco.) Mi vida es infeliz, pero mi consuelo es no ser cerdo (21).

Incluso Gallina está un nivel más arriba de Cerdo, en el *status quo*, a pesar de que ella también es víctima. En realidad es víctima y victimaria, pues como hemos visto Gallina se divierte agrediendo y denigrando a Chusco. El título de la obra *Gallina y el otro*, también lo reduce en importancia. Chusco se encuentra en desventaja pero en cuanto puede intenta invertir el orden, como sucede cuando Gallina pone un huevo inmenso; Ella está tan impresionada que lo esconde, mientras Chusco gruñe burlándose, por lo que Gallina se defiende:

*Chusco gruñe, burlón.*

**Gallina.-** (Muy irritada.) ¿Por qué te quemó Telmo el hocico, cerdo infecto y libidinoso?

*Cerdo se carcajea con dolor. Vemos su hocico, ya infectado, asomarse por un hoyo de la cochera (26- 27).*

Entre otras cosas el ejemplo explicita cómo el mundo transgrede el cuerpo del cerdo y lo carcome, lo infecta, le produce dolor. No hay en esta imagen grotesca del cuerpo un ápice de alegría. Más bien lo contrario, pues el animal ha de vivir con ese dolor mientras la herida sana. Chusco también tiene esa ambivalencia entre víctima y victimario, aunque su condición, en general, es la de víctima. Los agravios de Gallina contra Cerdo no son solo físicos, también intenta rebajarlo a través de la palabras: “Este era un pobre Cerdo que presumía de valentón –de un soplo me cargué siete-, decía siempre aquel bribón” (20). La relación entre Chusco y Gallina es ambivalente, se desenvuelven con complicidad pero también son rivales y se provocan. Y en la parte hipertextual, subyace una alusión al cuento del *Sastrecillo valiente*, que de un golpe mató a siete... moscas.

Gallina también es víctima del hombre, pone huevos que siempre desaparecen. Aparenta no darse cuenta de que Telmo los roba, pero sabe que el producto de sus entrañas es usurpado. Es una madre destinada a engendrar descendientes que no llegarán a desarrollarse tan siquiera, es como si reprodujera la muerte, y este hecho destaca una de las paradojas que la constituyen, es una madre sin hijos. Por eso puede decirse que Gallina es impotente, es un animal doméstico que ha sido sometido históricamente. A la emplumada parlanchina se le atribuye la resignación, porque en relación al hombre, siempre permanece en desventaja, su adversario es mucho más poderoso, por lo que no es posible un enfrentamiento en igualdad de condiciones. Solo le queda la contemplación de los hechos de injusticia que la rodean.

El maternalismo de Gallina se extiende más allá de sus huevos desaparecidos porque se relaciona con La Zarca dulcemente, para demostrar su afecto, toma con su pico los insectos que caminan sobre el cuerpo de sus amigos como si los estuviera acicalando. Sin embargo, por la ausencia de las extremidades corporales superiores, Gallina acaricia con el pico, el pescuezo, la cabeza o las patas, así que sus muestras de afecto pueden resultar tan peligrosas como aterradoras. Otra contradicción que la constituye es que es un ave que no puede volar, en realidad, un ave de corto vuelo. Consciente de esa insuficiencia, en la primera escena viaja complacida, a pesar de estar cruelmente atada por las patas al camión de Telmo. Pero la ironía aparece porque mientras transcurre el tiempo, la sensación de vuelo se va transformando en un cruel castigo del que no puede escapar, con ello también se muestra la impotencia que la caracteriza:

**Gallina.-** Telmo me lleva a la feria.  
¡Qué bueno es!  
Ha atado mis patas a su camioneta  
y voy casi volando.  
Soy feliz  
Como si de pronto  
El mundo fuera hermoso  
Veloz  
y yo un ave de largo vuelo (10).

Y después, el viaje empieza a volverse incomodo:

**Gallina.-** No conté con que el viaje fuera tan largo  
Se me sube la sangre a la cabeza  
y mi cresta va a estallar  
Los ojos cerrados  
para que no huyan de sus cuencas  
empujados por el viento  
¡Qué horror!  
tengo la piel de gallina  
esto es verdaderamente horripilante (12).

Hay otra tensión en la caracterización de Gallina a partir de dos elementos opuestos, Gallina se define a sí misma como tonta, pero no desconoce que Telmo la roba y sabe de sobra que es mejor ser gallina que cerdo, así que es ambiguo su nivel de inteligencia. De hecho, es el personaje que testifica los atroces actos de terror que ocurren en el pueblo y ella es la única que conoce la profundidad del agravio cometido a La Zarca. Además, Gallina tiene visiones premonitorias en sueños, es una gallina sobrenatural y mágica: “El pobre no sabe lo que yo sé, que espere tranquilo su cuento” (14). Gallina oculta algo que se manifiesta oníricamente. Sus visiones adelantan la situación de violencia, injusticia, dolor y muerte que inundará al pueblo. Y aunque conoce el futuro no puede hacer nada para cambiarlo, lo que señala, otra vez la impotencia que la constituye. Su “don”, el poder mágico que se le atribuye, se convierte en maldición. En la obra, Gallina está vinculada con supersticiones y esta idea se materializa en un símbolo de la vida, que en el universo dramático representa el mal. Gallina pone un huevo enorme, que ha sido la consecuencia de una violación, y tal momento es inquietante: “*La atmósfera está enrarecida y pareciera que el peligro acecha. Gallina en su nido puja por poner, finalmente lo logra y vemos aparecer un huevo muy grande, descomunal; tanto que al terminar, Gallina cae estruendosamente de él*” (17). Los indicios de la relación del huevo con el mal, se hacen explícitos en las advertencias de la emplumada:



**Gallina.-** Cualquier cosa podría surgir de él  
un pollasno negro  
o hasta un cuervo  
Basta pensar en su padre  
un sucio gallo viejo  
que se atrevió a montarme  
sabiendo que ya no es su tiempo (26).

Las imágenes que derivan de las palabras de Gallina, remiten de una u otra manera a situaciones de violencia, sometimiento, a la estética de lo grotesco, a las tinieblas y lo malévolo. En el ejemplo Gallina está rebajando su propio huevo, pero además lo connota de valores negativos. No es arbitrario que tiempo después de la aparición del enorme huevo, se desate la masacre. Este planteamiento, también indica una relación hipertextual y metafórica; si la gallina de los huevos de oro pone huevos de fortuna, la gallina de la obra pone un huevo que encarna la desgracia. Hay pues simetría entre las dos historias, pero se oponen en las cualidades de lo que gesta cada una; los huevos de Gallina son de mal agüero, porque está maldita.

También, hay una equivalencia entre *La Gallina*, de Federico García Lorca donde habla sobre una gallina idiota que odiaba a sus huevos, y la gallina de *Gallina y el otro*, puesto que ambas denigran el producto de sus entrañas. No obstante, en el caso de Gallina la animadversión es más específica porque maldice un huevo de dimensiones extraordinarias. Pero el perturbador huevo también produce otro sentimiento en Gallina, por lo que el personaje dramático se contradice, ya que después de la hostilidad, manifiesta preocupación por su ventura: “Me he visto a gatas para calentarlo. Más aún, para protegerlo de cerdo. El animal es garoso y como poco piensa, -cree que es para él- que quizá es un regalo de Telmo” (27).

Lo expuesto hasta el momento ejemplifica que Gallina y Cerdo son personajes degradados, ambivalentes, irónicos, contradictorios y simultáneamente víctimas y victimarios, en ese sentido, la distancia interpretativa en la relación entre lo interpretado y sus interpretes, es mayor.

Los espacios de la obra son múltiples y sucesivos. El primer espacio patente es el camión que conduce Telmo: “*Telmo conduce un pequeño camión que se desplaza a velocidad media por un camino polvoriento*” (10), pero no hay una descripción de los signos que lo configuran, en este caso prima la referencia literaria. Más adelante otra acotación indica: “*Telmo conduce silencioso, aumentando la velocidad pues ha*

*llegado a la vía pavimentada*” (11), y al final de la escena: *“El motor del camión ronca recalentado y el humo del exosto asfixia a Gallina que desaparece en medio de una inmensa nube de humo”* (12). Aunque el camión podría representarse de una manera realista, en el montaje de la obra de Umbral Teatro se apeló a la configuración del camión desde la metonimia, pues se representa con una tela negra en forma rectangular o cuadrada que evoca la parte trasera de un camión, por lo tanto, hay mayor distancia representativa. La participación de los signos que se sustentan en el cuerpo del actor (gesto, mímica y movimiento), los signos sonoros como el ronroneo del camión y lo narrado por gallina, son los elementos de configuración espacial que se destacan en la primera escena de la obra.

El segundo espacio patente es el nido de Gallina. Las indicaciones sobre la construcción del espacio son mínimas, y también se apela a la referencia literaria: *“En su nido Gallina hace lo posible por no quedarse dormida, cabecea sin lograrlo. [...] se ve a sí misma en una gallera, donde debe enfrentarse a un feroz gallo que la destroza con sus espuelas, haciéndola volar una y otra vez”* (12). En la puesta en escena de Umbral Teatro, el nido de Gallina es representado con el mismo rectángulo que simulaba el camión. No obstante, en esta escena se escenifica lo que Gallina está soñando. El sueño supone un cambio de espacio, que escénicamente no ocurre, es más bien gracias a los signos sonoros y a los signos gestuales que se representa el espacio del sueño:

*Cientos de hombres ebrios gritan emocionados. La voz de un locutor deportivo transmite en directo para los asistentes.*

**Voz.-** La coge de la cintura

Ella se defiende

patea iracunda

asustada

semeja un insecto de tierra en agua

*Las voces de los asistentes celebran. Gallina sube y baja una y otra vez muy herida, al igual que la cabeza de La Zarca* (13).

El nido de Gallina es un espacio metonímico que tiene connotaciones simbólicas porque es un cálido refugio que se asocia a la procreación y a la vida, sin embargo, el nido de la obra tiene un sentido paradójico porque la vida, que se representa en los huevos de Gallina, encontrarán la muerte tan solo instantes después de aparecer en el mundo. Irónicamente los huevos serán devorados por el hombre. Así que Gallina es una madre amputada, pues se interrumpe su intento de prolongarse existencialmente en sus polluelos y triunfar con la vida sobre el mundo. Hay pues una

relación de oposición en cuanto al imaginario con que se concibe el concepto del nido que es asociado con la calidez del vientre materno y donde prima el bienestar. El nido de Gallina no es un lugar seguro, allí se cometen toda clase de crímenes; robo, maltrato físico y violación. En el gallinero Cerdo, Gallina y La Zarca son ultrajados, Telmo quema el hocico de Chusco y La Zarca es maltratada por su padrastro y por los mercenarios. No siendo suficientes los actos de degradación que se cometen en este lugar, La Zarca morirá en el gallinero.

El tercer espacio dramático escenificado recibe una descripción más detallada en cuanto al tipo de elementos que lo constituyen: *“Habitación muy pulcra. Al fondo una mesa con antiguo tocadiscos funcionando y al lado algunos implementos de cocina”* (15). Además, hay una silla en la que permanece Rubiel. En lo citado se introducen elementos que dan cuenta del contexto; se advierte una preocupación por mantener el espacio en condiciones dignas, aunque no hay lujos, se trata de un lugar modesto y con historia. Hay una relación de arraigamiento, que se reforzará en el hecho de que Rubiel es un personaje que siempre aparece en esa habitación, como sugiriendo que él es parte de la casa. Finalmente, los implementos de cocina dan cuenta, en escenas posteriores, de la escasez de alimento. Este espacio se representa con una mayor participación de signos escenográficos, en particular los de decorado, que se entrelazan con los signos sonoros y además los gestuales, sin embargo el estilo metonímico del espacio continúa primando.

Un cuarto espacio patente es la chalupa en la que viajan El Chino y Eugenio. *“Por el río se desplaza cautelosa una chalupa conducida por el Chino”* (15). Nuevamente la indicación es sobre todo diegética. Pero Eugenio toma una fotografía, y esto produce una reacción en El Chino, quien exige a Eugenio abstenerse de fotografías, gesto que indica una cierta peligrosidad en el contexto, pero también la manera en que Eugenio se relaciona con lo que observa funciona para determinar el espacio. Más adelante, *“La chalupa coge un remolino”* (16) y los signos gestuales o mímicos tienen mayor protagonismo:

**Eugenio.-** ¡Qué pasa! ¡Nos devolvimos Chino, nos devolvimos!

*Eugenio se marea, siente náuseas.*

**Chino.-** (*Luchando por controlar la embarcación.*) En el agua mister, no me ensucie la chalupa.

*El chino supera el remolino y Eugenio se recompone* (16).

Pero también se integran signos sonoros: “*Suena un chillido profundo de animal*” (16), y además se alude un tipo de luz, pues está anocheciendo.

El quinto espacio dramático es la cabina de una emisora: “*Hilario Gómez está transmitiendo dentro de la cabina de la emisora que dirige. Su voz se oye amplificadas, lo vemos de espaldas*” (17). Las acotaciones dan cuenta de otros detalles, por ejemplo que debe distinguirse la cabina de un espacio exterior, donde hay una banca de madera. Hay dos objetos importantes que deben aparecer dentro de este lugar: un teléfono y un radioteléfono. Por otro lado, en este caso el signo verbal tiene una pequeña participación, pues dice Colombia Torres mientras espera en la banca: “¡Le voy a romper el vidrio si no abre!” (18), digo que es un signo verbal y no escenográfico porque en la puesta en escena de la obra, el espacio de la cabina fue representado por el rectángulo negro que en otras escenas había funcionado para significar el camión y el nido de Gallina, no hubo ningún vidrio.

La emisora se encuentra en un territorio cercano a la vereda El Olvido y al Puerto, llamado La Cabecera. Dicho nombre permite establecer una relación irónica: La Cabecera es una manera de nombrar el nacimiento de un río, pero que La Cabecera sea el espacio geográfico que le corresponde al locutor, es un poco perverso, ya que en el desenlace, Hilario “El hippie” Gómez, el locutor, es asesinado: “lo descubrieron pidiendo ayuda y le dividieron la cabeza, por tener el pelo largo” (45).

Otro espacio patente es lo que la acotación determina como las calles del pueblo, en este segmento de la acción se indica que: “*el día está lluvioso*” (31), todo el segmento en que se desarrolla la masacre ocurre en el pueblo y por diversas calles, pero las referencias espaciales son escasas pues lo importante es la acción. En el cuadro decimoquinto, los habitantes del pueblo son reunidos en el parque o la pista de aviones, curiosamente en las acotaciones no hay referencias puntuales sobre el signo que conforma el espacio, sin embargo, en sucesos anteriores se había escuchado por el megáfono que se convocaban a los habitantes y comerciantes del Puerto en la pista o en el parque.

Un último espacio representado es el campamento de los desplazados: “*En medio del campo vemos una carpa inmensa, al fondo de la cual se encuentra Colombia desgranando arvejas; se escucha el sonido de otras personas dedicadas a preparar alimentos. Fuera de la carpa hay una gran olla sobre el fuego*” (45). A modo de conclusión y atendiendo lo correspondiente a la distancia interpretativa en relación al tratamiento del espacio, cabe subrayar que en *Gallina y el otro*, el espacio

está configurado por indicios, por tanto su estilo escenográfico es metonímico y se encuentra en un lugar intermedio entre la ilusión de realidad y la mayor distancia representativa. Debido a que el drama es contemporáneo la distancia comunicativa es menor.

### III. 2. 7. *Magnolia perdida en sueños*

En *Magnolia perdida en sueños*,<sup>108</sup> pieza dramática de Ana María Vallejo, la distancia comunicativa es mínima porque el drama es contemporáneo. La distancia temática es menor porque el espacio ficticio es localizable, la acción principal ocurre en Medellín, Colombia, y los personajes son humanizados. La distancia interpretativa en el espacio, está en tensión, pues hay realismo al representar la casa de Magnolia, mientras que los espacios del afuera tales como la calle, el aeropuerto, la cárcel o el autobús son espacios convencionales.

La relación del espacio entre la sala y la escena es la propia de la escena cerrada. Por lo tanto, se provoca mayor ilusionismo. Como no hay integración entre el espacio de los personajes con el público, la relación es fija y de oposición. En el espacio dramático son reconocibles siete lugares y el fundamental es la casa de Magnolia, que a su vez tiene tres sectores definidos: la habitación de Magnolia con su cama, un sofá y un piano, la sala de estar y el balcón. Los otros espacios dramáticos son el aeropuerto francés, la calle, un hospital, el bar de Ramiro, un autobús y la cárcel en Quito, Ecuador.

La estructura espacial de la obra es múltiple y sucesiva. En la casa de Magnolia los tres sectores se pueden ver simultáneos: “*La casa. Al fondo en la cama, la madre dormida, Pablo quieto en un sofá fuma y mira al techo, los vecinos en la sala*” (Vallejo, 2008: 9), pero a veces, a través de la focalización con la luz, solo es patente alguno de los sectores. Los signos escenográficos son importantes para representar la casa de Magnolia, hay un piano, una sala para las visitas, un balcón, una mecedora, un sofá en el que Pablo se encuentra sentado casi todo el tiempo, y una cama donde descansa Magnolia con la cabeza rapada. Las acotaciones dicen que en la habitación de Magnolia hay una ventana y a través de ella debe percibirse el sol o la

---

<sup>108</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 2.

lluvia, el día o la noche, un efecto que permite establecer relaciones simbólicas, pues un día lluvioso puede ser un día triste. Con estos elementos de decorado, escenografía y luz se busca el efecto de ilusión de realidad, por lo que en casa de Magnolia la distancia espacial es menor y el estilo del espacio resulta icónico realista. Sin embargo, los espacios que hay afuera se configuran de un modo diferente, hay mayor utilización de los signos verbales y de expresión, tal es el caso del aeropuerto:

### **El viaje de Mariana**

*En el aeropuerto.*

**Mariana.-** ¿Qué dicen? Se ríen, hablan, dan vueltas por ahí, me miran llorar, no me miran, siguen de largo, arrastran sus maletas de rueditas chirriantes por el blanco mármol del piso en el que casi puedo mirarme llorar. Tu mano me entrega el billete, podré viajar, regresar para verla morir, no se va a morir, es otoño, sí morirá. Los hay grandes, de pelos amarillos, sonrojados, gordos, algunas mujeres son hermosas, apresurados, negros, chinos y una que otra muchacha parecida a mí, latina, pequeña, sonriente, como yo. Se cruzan unos con otros, más bien lentamente, no es un caos, son breves encuentros, fugaces encuentros en este tiempo terrible que palpita insoportable.

Los niños podrían entenderme, los de la mujer árabe que parece acomodar su vida envuelta en bultos de colores en ese rincón. Esos niños que miran a los viajeros como yo, el mundo cabe en sus miradas, en su tristeza de cuatro y siete y nueve años, adormilados en un terminal de buses, y mi madre vivía y era fuerte y pobre y sonreía triste como toda madre que emprende un viaje de horas, sin esposo, sin dinero, sola, con los niños y los paqueticos de salinas<sup>109</sup> para entretener el estómago de los niños.

Adiós, ese es mi vuelo (8- 9).

El público no accede a la acotación “En el aeropuerto”, pero los signos lingüísticos (la palabra), el signo verbal y la exposición de la situación, en colaboración con los signos de expresión, es decir, con los gestos del actor, evidencian el espacio. Lo mismo aplica para la configuración del hospital, cuando El Gordo está herido, o cuando Juan viaja en el autobús. De tal manera lugares como el aeropuerto, la calle, el hospital, el autobús y la cárcel en Quito, son espacios que no necesitan una escenografía porque las interacciones entre signos verbales, de expresión y sonoros configuran el espacio. Incluso un espacio determinado puede transformarse en otro, frente a los ojos del espectador:

*Juan intenta desesperado encontrar una salida de la cárcel en la que parece llevar meses encerrado, está herido.*

**Juan.-** “Te golpeará un enemigo sin rostro una noche cualquiera” el sol resplandeciente, picante, ecuatoriano... ¿Hacia afuera? ¡Ya! ¿Enemigos?

---

<sup>109</sup> Saltinas es el nombre de un tipo de galletas que se caracterizan por ser saladas.

¿Entonces estos son mis enemigos? Unos hombres que no conozco. ¿Quién les avisó? Hay que salir, concéntrate, respira. ¿Me moriré hoy? Unos hombres que nunca vi en la vida, que hablan con acento de mal chiste de colegio, a mí me gusta el acento de los hombres que corren detrás de mí para matarme, el acento cantadito de los quiteños, uno de estos va a pegarme un tiro, sin saber quién soy, ni cómo me llamo ¿Por dónde? Extraño mi mano derecha... amo mi mano izquierda, el sol, mierda, no veo. Sólo un brinco y la calle, hay camiones por todas partes, madre, ya no me sueña ¿cierto? Es por eso que... es mi sangre, es la sangre del herido que dejé atrás, el sol, no veo, la calle, el aire de las sucias y hermosas calles quiteñas, Dios respiro libertad, el sol, mis pies, este calor de muerte y yo más vivo que nunca (45- 46).

En los primeros párrafos Juan está encerrado en la prisión, pero mientras dice el diálogo el personaje se traslada a la calle, haciendo uso de la palabra como convención espacial. Esta manera de representar la cárcel y la calle produce distancia representativa, y esto funciona para catalizar el efecto que la muerte del personaje puede provocar. Tanto la cárcel como la calle son espacios convencionales. Por otro lado, el nombre del cuadro, “La fuga”, advierte el desplazamiento de Juan entre la cárcel, desde donde se escapa, y la calle.

No obstante, cuando se escenifica el bar de Ramiro la distancia vuelve a alterarse. El bar aparece en cuatro momentos, la primera vez se encuentra Diego hablando con el tendero, quien es un personaje latente. Nada en su diálogo sugiere que Diego se encuentra en el bar, así que la acotación es determinante. La segunda vez, gracias al gesto y las acciones de los personajes el espacio es definido: “*Diego y León toman cerveza en un bar*” (28). Cuando hay dúos en el bar los signos de expresión como: “*tomando cerveza*” (29) o “*Doña Clara y Diego ríen a carcajadas, se sirven más ron, ríen, se dan golpes en las espaldas como suelen hacerlo los hombres después de un buen chiste*” (49), hacen necesaria la presencia de elementos escenográficos como las bebidas y una mesa con sillas, es decir, que aunque en la representación del bar hay mayor distancia, si se compara con la casa de Magnolia, es un espacio mucho más real, si se compara con la manera de configurar el aeropuerto francés o la cárcel. El bar es un espacio metonímico. En conclusión, los espacios exteriores dependen mucho más del actor que la casa de Magnolia. Curiosamente, son poco utilizados los signos sonoros (ruidos de la calle, música de los mariachis, ruidos de tiros, el piano), sin embargo, cuando se usan, estos signos sirven como refuerzos del espacio y no como trazos esenciales.

En el tratamiento del tiempo hay separación entre el tiempo de la fábula y de la escenificación, así que la distancia interpretativa es mayor. Y en cuanto a la

distancia comunicativa puede decirse que prima el ilusionismo, aunque como hemos visto, hay opacidad en los espacios convencionales.

A propósito de la distancia, también hay rastros de lo carnavalesco en relación a tres personajes, aunque son humanizados. Concretamente me referiré a Juan y Lía para exponer concomitancias con el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo, y a Pablo para introducir la relación con la figura del loco festivo. El contexto dramático expuesto en *Magnolia perdida en sueños* expresa una crisis de violencia, no solo generada por la delincuencia común, los sicarios y el narcotráfico, sino también por el conflicto armado entre varios ejércitos. Y de hecho Juan, uno de los hijos de Magnolia, es militante en uno de estos bandos, como se evidencia en la siguiente cita:

A los 28 años soy un viejo combatiente, a los 14 fui un joven militante, nunca me dijeron niño en esa época, a los veinte era ya un mutilado de guerra, de todos modos me hicieron comandante, su hijo es un héroe anónimo en esta eterna guerra (37).

En el caso de Juan, el mundo, lo que sucede afuera, lo ha desmembrado físicamente. Y su mutilación física es un recuerdo doloroso que no conlleva ningún tipo de regeneración, más bien es una especie de emblema que significa el triunfo del mal, de la violencia, de una sociedad sanguinaria y despiadada. En esta pieza el cuerpo en relación con el mundo es doblegado y herido, pues la vida no se respeta, los personajes están expuestos a la muerte y han aprendido a convivir entre las balas y la sangre. Además, la cita expone otra tremenda realidad de la guerra, los niños y jóvenes envejecen antes de tiempo al ser reclutados, con voluntad o sin ella, para participar en el conflicto bélico. Hay un tono amargo y triste, incluso resignación, en la inversión de una ley natural, pues los niños son niños, y en este caso Juan creció antes de tiempo, fue un adolescente al que le arrebataron la alegría de vivir.

Por otro lado, la relación de Lía con la comida evidencia su necesidad de devorar el mundo cuando es inconsciente del peligro que la rodea. Así, en el principio de la acción: “*Lía come gomas dulces de varios colores*” (9) o “*Lía sigue comiendo gomas de colores*” (15). Incluso llega a exigir: “Preparemos café León, cómprame galletas” (15). Y en una escena posterior: “*De noche en el balcón, Lía come masmelos*” (16). Cuando Lía está embarazada su necesidad de devorar sigue siendo



patente a pesar de que su novio se marcha del país: “Diego se va para Nueva York... ¡qué hambre!”(38). Y en una escena de intimidad con Magnolia, Lía confiesa:

**Lía.-** No me dejan salir con Diego, pero no es por eso que lloro, ni porque no me volvieron a dar un solo peso, ni por usted que sigue dormida, ni porque mi mamá me encierra todos los días después de las seis de la tarde y corta la luz para que no pueda leer las revistas mientras estoy encerrada. Lloro porque me estoy engordando como una vaca. Como en la oscuridad, lloro y como, como y lloro hasta que me da sueño (40).

De cierta manera, lo que se propone es que la tristeza y las preocupaciones la engordan. El problema no es la comida en sí misma, sino el acto de comer como una manera de sobrellevar la ansiedad que produce la incertidumbre. Sin embargo, Lía, al convertirse en madre, adquiere conciencia sobre el entorno y pierde el sueño y el apetito que la habían caracterizado. En ese sentido, Lía es un personaje pluridimensional, sus atributos son diversos. Es de los pocos personajes de la obra que tiene la posibilidad de desarrollarse en el transcurso de la acción, a través de las interacciones con los otros personajes, con su madre es rebelde, mientras que con Diego es leal, amorosa y comprensiva. No obstante, lo más interesante es que en Lía hay un tránsito de la juventud a la madurez, por lo que también es un personaje de carácter variable:

**Mariana.-** Te ves cansada Lía, el niño no te deja dormir.

**Lía.-** No es él, el niño duerme profundamente por las noches. ¿Qué verá mi hijo en sus sueños? ¿Me verá? Yo ya no duermo bien. Oigo los disparos que antes no oía, brinco asustada y corro a ver a mi niño dormido y le digo que no pasa nada, pero pasa. En las madrugadas hay muertos en el barrio y hay muertos en otros barrios y en otras ciudades y en pueblos y en veredas. Cada madrugada hay madres que se quedan sin hijos, hay hijos que se quedan sin padres, hay mujeres que se quedan sin amor. Yo voy y miro a mi niño como perdido en sus sueños de niño y me acerco a su pequeña nariz y respiro el aire de mi niño para tranquilizar mi corazón a ver si logro dormir aunque sea de cuatro a cinco.

*Las dos amigas cambian con gestos expertos las sábanas de la madre. Es una breve danza.*

**Lía.-** Se va Diego. ¡Por fin! Dijo él. Yo no dije nada. Sólo quiero dormir y perderme en mis sueños. Los míos. Sólo eso.

**Mariana.-** Regálame uno de tus masmelos.

**Lía.-** Hace tiempo que no como masmelos.

**Mariana.-** Ni yo (47- 48).

Para terminar la exposición de *Magnolia perdida en sueños*, en relación a la figura del loco festivo hay una aproximación, pues uno de los personajes dramáticos, Pablo, ha sido invadido por la locura, pero su locura es triste y negativa, lo que

también tiene que ver con las dificultades sociales y existenciales del contexto. Así, las vecinas pronostican que el impacto de la noticia, que Magnolia está en coma, empujará a Pablo, otra vez, hacia la locura:

**Lía.-** Pablo se va a enloquecer otra vez.

**Doña Clara:** (*Casi dormida.*) Pobre. Claro... ¿qué? Le daremos pastillas (9-10).

Pablo es un personaje silencioso, triste y solitario, así que los atributos que lo constituyen apuntan siempre en esa dirección. Sin embargo, tiene la sensibilidad de un poeta y es el encargado de tocar el piano. Es pues interesante destacar cómo la manera de caracterizar al personaje supone una sutil relación entre la poesía, el arte y la locura. A través de la técnica de caracterización transitiva es que se puede entender mejor la raíz del problema:

**Lía.-** ¿De qué se ríe Pablo?

**Mariana.-** De su desgracia, de la desgracia de todos nosotros.

**Lía.-** Pablo era bonito, ya no. ¿Es verdad que vivía en las calles?

**Mariana.-** Sí. Vivía en los parques y dormía debajo de los puentes en la inmensa soledad<sup>110</sup> de Bogotá.

**Lía.-** ¡Pobrecito! ¿Qué lo enloqueció, Mariana?

**Mariana.-** La rabia.

**Lía.-** No puede ser, mi mamá estaría loca de remate entonces, vive furiosa, creo que me odia, mejor dicho, me odia, me odia, la rabia no enloquece, arruga (24).

A pesar de que la deducción de Lía tiene un poco de humor, lo cierto es que los personajes están enfrentando una realidad que intenta destruirlos todos los días, que pretende arrasar con sus cuerpos como en el caso de Juan; con sus mentes, como en el caso de Pablo; o con los sueños, como en el caso de Lía. En términos metafóricos, el fenómeno de las imágenes grotescas del cuerpo pone en relieve que en esta obra también se expone una sociedad de familias amputadas e incompletas, en las que el mundo intenta doblegar e imponerse sobre los personajes.

---

<sup>110</sup> Juego de palabras. En Bogotá hay un barrio que se llama La Soledad, sin embargo, en la obra viene a ser tanto una referencia geográfica como una metáfora de la soledad existencial del personaje.

### III. 2. 8. *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*

En esta pieza de José Domingo Garzón la acción dramática se segmenta en tres actos, el primero, “El médium muerto”, es constituido por siete cuadros. El acto segundo, “Despierta, mi bien, despierta”, consta de un cuadro. El tercer y último acto, “El fin de los tiempos”, implica un único cuadro. En *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*<sup>111</sup> la acción comienza el treinta y uno de diciembre de 1999, día del cumpleaños de Reinel Robayo, un estafador que se hace pasar por adivino y brujo. Irónicamente, el día de su natalicio también es el día de su muerte, que transcurre en el interior de una casa que funciona como despacho de ritos y actividades paranormales. Allí El médium y su hija Sara, residen. Reinel está muerto desde el principio de la acción así que es un personaje dramático que se encuentra en el límite de la presencia y la ausencia, es un fantasma que no es percibido por todos.

En la primera escena el espectro de Reinel explica lo ocurrido, hasta que dos hombres llegan para hacer el levantamiento de su cadáver. Por su parte, Sara atiende a las preguntas de los hombres que representan al Cuerpo Especial Quincy:

**Hombre 1.-** (*Sentado ante una máquina de escribir, digita mientras habla.*) Mucho gusto, señora, no sabe cómo lo lamentamos. Somos del Cuerpo Especial Quincy, encargado de los levantamientos no criminales. Sólo debemos llenar unas formalidades. Dirección del inmueble, nombre del occiso, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad, edad, estado civil, cédula de ciudadanía, profesión, causa probable del insuceso... Su nombre, parentesco, versión libre y espontánea.

**Sara.-** (*Responde mecánicamente, mientras juega con los confetis de una bolsa abierta.*) Carrera veintidós número diecinueve dieciocho sur, Reinel Robayo Deaza, Chocontá, Cundinamarca, diciembre 31 de 1945, colombiano, 53 años, hoy cumplía los 54, viudo, doscientos cincuenta quinientos veinte, mentalista, parapsicólogo y médium, caída libre de un segundo piso, aproximadamente a las seis de la tarde... Sara Robayo, hija, después de preparar el local para celebrarle la fiesta de cumpleaños, yo venía bajando con su cena cuando lo descubrí ahí, en medio de ese charco, no, no escuché nada raro, no, o sí, escuché cuando caía algo pesado por las escaleras. Algo como un bulto de... papas... ¿papas? (Garzón, 2010a: 22-23).

En este segmento se exponen varios elementos carnavalescos. Hay ironía en el hecho de que Reinel hubiera muerto, precisamente, el día de su cumpleaños. La conmemoración del nacimiento se invierte para dar paso a un rito funerario, hay pues una mezcla grotesca de ceremonias, lo que además se acentuará durante toda la

---

<sup>111</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 1.

representación. Hemos visto que Sara tiene una bolsa de confetis en las manos, el espacio está decorado como una fiesta de cumpleaños y lo representado es el levantamiento de un cadáver. Por otro lado, la mecanización en las respuestas de Sara indica su indiferencia ante la muerte de Reinel, por lo que la muerte se trivializa. Esa apatía de la hija se exagera cuando ella deshumaniza a su padre comparándolo con un bulto de papas, lo que produce distancia representativa.

Según el montaje de la obra, el espacio de la comunicación teatral es de relación cerrada. En el diálogo de Sara, hay referencias a la ubicación geográfica, El médium es un colombiano, nacido en Chocontá, que es el mismo pueblo en que nació el dramaturgo, y la dirección de la casa en la que se desarrollan los acontecimientos queda en el sur. No se puede asegurar la coordenada geográfica en la que se despliega la acción. Hay pues una generalización, no obstante, la distancia temática es menor en un público colombiano.

En el plano dramático, el afuera es un espacio peligroso, al menos eso insinúan dos de los personajes:

**Omar.-** Y el carro, qué... ¿Lo dejamos aquí?

**Roger.-** Materialista, nos estamos jugando el porvenir, nos lo estamos jugando todo y tú preferirías quedarte aquí cuidando ese mugroso mitsubishi, insensible...

**Omar.-** Ya, no te sulfures, Roger, explotas por cualquier nadería, muestra. (*Le quita las llaves con su correspondiente mando de alarma.*) Y como no es tuyo... ¿Le pusiste la alarma al menos? (*Chuic, chuic, suena la alarma al activarse.*) Ni eso... (38).

Y más adelante: “*comienza a aullar la sirena del carro y los dos salen precipitadamente diciendo algo así como «El mitsubishi, el mitsubishi, lo que nos faltaba...»*” (42). Parece claro que la casa de Reinel y Sara se ubica en una zona marginal de la ciudad. Este ejemplo explicita la preocupación de los personajes por lo que pueda ocurrir en el espacio del afuera. El asunto es que el interior de la casa también es peligroso. En el templo de la prestidigitación se ha cometido violación y asesinato, es el espacio de las estafas, y en palabras de Sara acuden aquellos que desean dañar al otro:

**Sara.-** Aquí la única gente que viene a este templo de la suerte, del gran poder, del domino de los elementos, del diálogo con los muertos, de la sanación, de la salud, el dinero y el amor, de los ligues, de quitarle el bien a los semejantes, de quitarse el mal que les desean, de rezar con misas negras, de apostarle a la fortuna inmediata, de los riegos y los inciensos, de

desenamorarse, la única gente que viene a todo eso es la que quiere hacerle daño a alguien... [...] aquí la gente que viene lo hace para destruir por dentro, con la ilusión de quemar las entrañas del otro, para condenar al infierno a alguien, y cuanto más miedo tienen, así como usted, más perverso es lo que desean hacer... (55).

En esta obra, tanto el interior como el exterior son espacios corrompidos. En el templo de la prestidigitación se juega con las apariencias y la mentira, y emerge la estética de lo kitsch porque pervive una cultura de lo popular, pero que se ha vulgarizado.

La distancia temática es mayor en el tratamiento de los personajes, ya que son degradados. Reinel, de profesión parasicólogo y mentalista, en realidad es un estafador. También padre de dos mujeres a quienes pone nombres bíblicos, Ruth y Sara, pero vive con Sara a quien ha violado desde que era una niña. Los personajes que conocían al médium lo caracterizan como charlatán, ladrón y hombre sin escrúpulos.

A pesar de su muerte, Reinel Robayo está esperando el fin del mundo, el momento del juicio final. Y mientras llega la media noche, descubre que tenía muchos enemigos. Así que es testigo de diversos perjuicios, para empezar los hombres del Cuerpo Especial que acuden a hacer el levantamiento de su cadáver, lo roban. De hecho, los policías hacen parte del juego de las inversiones carnavalescas, se supone que son los representantes de la ley, personajes heroicos o admirables y en cambio, en la obra, son corruptos e insensibles, hay degradación y deformación. Además, Sara ignora los lamentos y las peticiones de Reinel:

**Sara.-** Ese señor que vocifera así, como mártir impenitente es mi padre. Como ustedes lo habrán podido apreciar, está muerto... Está muerto y yo no tengo lágrimas para llorarlo, no porque se me hayan acabado, sino porque nunca las he tenido y si las tuviera no las gastaría en llorarlo. Más bien, me entra un airecito fresco, una especie de descanso eterno como el suyo propio. Ustedes pensarán que es el colmo que un hijo no se duela de la pérdida del padre, pero es que aún lo oigo, lo siento diciendo sus letanías oportunistas y mal aprendidas... (25).

Sara es la única que percibe a Reinel y lo castiga con la indiferencia. Para ella la justicia no existe. Desde las primeras escenas de la pieza advierte que su apatía está justificada:

**Sara.-** ¡Aquí no va a venir ningún sacerdote ni nada que se le parezca, aquí no se aposentará religión distinta ni credo mayor al que usted instauró con sus costumbres! ¡Tampoco podrá, mi señor papá hablar a los vivos como decía hacerlo a los muertos. Callará como todos los mortales y solamente yo sabré qué piensa y no abogaré por sus deseos ciertos, que conozco, porque eso usted bien lo sabe, nadie en el mundo lo conoció en el cuerpo y en el alma, como yo!

**El médium.-** ¡La ley natural dicta que los hijos se postrarán a llorar a sus padres cuando ellos hayan muerto! (27).

Es interesante la inversión trágica y violenta de las leyes naturales, el padre abusó de la hija, pero solo cuando Reinel está muerto Sara puede hablar del problema. La relación entre padre e hija está atravesada por una lógica contrapuesta a la moralidad. Lo paradójico es que si bien Sara ha sido una víctima, en la pieza no aparece ni doblegada, ni triste, ni desolada. Aunque es delgada, liviana, pálida y parece etérea, es resistente, una acotación la describe: “*Seca, inexpresiva, [...] Blanca la cara y envuelta en los tules negros, su apariencia tiene algo de la bella extravagancia de las modelos anoréxicas*” (41). Sara evoca un cuervo y hasta su propia hermana la llama “Ave de mal agüero”. Entre Sara y el cuervo hay una equivalencia, los dos se vinculan con lo paranormal, justo en el límite entre la vida y la muerte.

Hay otra transposición, El médium pasa de victimario (cuando estaba vivo) a víctima (ahora que ha muerto), mientras que Sara dejó de ser víctima para convertirse en verdugo o torturadora de su padre, aunque con mayor sofisticación, como bien se manifiesta en el intento de Sara por demostrarle a Roger, Omar y John, que El médium ha muerto:

**Sara.-** Me pregunto si los señores se preguntan si mi papá está muerto. Claro que lo está, absoluta y definitivamente. ¿Quieren comprobarlo? (*Abre la escotilla del ataúd, toma dos veladoras rebosantes de cera derretida y deja chorrear su líquido sobre los ojos del médium. Su alma en forma de José Gregorio brama y vocifera de dolor.*)

**El médium.-** ¡¡¡Aaay, aaaay, esta es la primera tortura del infierno!!!  
¡¡¡Aaaay, este es el fuego abrasador reservado para los herejes!!! Basta, basta mujer, que me ciegas... (47).

Durante toda la pieza se pueden encontrar gestos de Sara que castigan al espectro del padre sin compasión, incluso Reinel empieza a aceptarlo. Tal tensión se vuelve el rasgo más destacado de la relación entre ambos, pero no es una relación dolorosa sino irónica. El acto de violencia y castigo que ejerce Sara sobre el cuerpo

del difunto es cómico, pues la forma de caracterizar a la víctima produce distancia representativa y esto implica que no hay identificación.

El médium está: *“Vestido de blanco, camisa, corbata y medias negras. Una inmensa capa blanca, satinada por dentro. Se le ve increíblemente amarillo y desencajado. Abre la capa con ademanes vampírescos y descubre públicamente un gran cuchillo que le atraviesa por el centro la palma de su mano derecha”* (21). El color del atuendo tiene dos implicaciones, el blanco sirve para exaltar su condición fantasmagórica y es un color asociado a la pureza, no obstante, Reinel carece de atributos que se pueden asociar con la integridad o bondad del ser humano, es más bien todo lo contrario, y por eso el blanco es un signo irónico y es una manera de parodiar la idea tópica del fantasma y de la bondad. Además, la capa tiene connotaciones mágicas y caballerescas, pero Reinel no es ni fue ni lo uno ni lo otro. Es más bien un disfraz, como también el cuchillo que tiene enterrado en la mano, y que provoca cierto sensacionalismo, un efecto que dada su profesión de dudosa legitimidad debe procurar a toda costa.

Los ademanes vampíricos son un guiño al mundo de la cultura pop que se ha extendido a través del cine y la televisión, y debido al contexto marginal y popular en que se desarrolla la pieza también connota al personaje con una premisa semántica: Reinel es alguien que se aprovecha o aprovechaba de los demás, es un chupa sangre. El médium es una parodia de la cultura pop y el modo de caracterizarlo subraya el juego de la ficción, de la mentira y la teatralidad, poniendo en evidencia la cara artificial del mismo. Reinel Robayo propone un juego de apariencias y mezclas que pasan de lo paródico y lo grotesco a lo kitsch. Sus atributos vienen dados en las desproporcionadas creencias que mantiene la cultura popular en pleno siglo XXI, como los milagros, la prestidigitación, la magia, la hechicería, brujería o la santería.<sup>112</sup>

Mientras son las doce de la noche, El médium observa cómo John Estelívar, un asesino a sueldo, quería eliminarlo, contratado por un cliente insatisfecho y peligroso, un mafioso. Pero John está más preocupado por cobrar el dinero del trabajo, de la misma manera en que Roger y Omar, una vez descubren que su hechicero de cabecera ha muerto, están más impacientes por recuperar la inversión

---

<sup>112</sup> Aunque lo apuntó Sandro Romero Rey en su artículo ““El mediumuerto” del teatro matabandelas”, es interesante no pasar por desapercibido lo que parece más que una coincidencia. El Teatro la Candelaria durante el año 2004 estrenó *Nayra*, una obra en la que también se abordaba la idea de lo paranormal, de la sanación a partir de los menjures o los rezos. Desde mi punto de vista, ambas obras parecen capturar una experiencia social que a su vez expresa el espíritu de los tiempos.

que habían hecho, para llevar a cabo un exorcismo. Incluso al templo de la suerte llega Deyanira, la ex-amante de Reinel, que regresa porque no tiene medios económicos para sobrevivir. Así que el fantasma protagonista está indignado por la indiferencia que su propia muerte provoca en los personajes que lo rodean:

**El médium.**- [...] Aquí no hay nadie a quien le haya dolido mi muerte. Era una prueba, morirme para probar. Morirme para, desde el otro lado, señalar. Ser un médium, no desde aquí hacía allá, sino a la *visconversa*... Pasan por junto al cadáver como pasar junto a un pordiosero de esos que uno ve siempre en el mismo lugar, como que hace parte del paisaje... Mírenlos, sólo piensan en sus propias roñoserías, pero ni un alma caritativa que se haya conmovido auténticamente. (*Grita.*) ¡Señores, señores, vean, ahí hay un muerto de verdad, no es en la televisión, es un hombre muerto! Por qué el brindis, por qué la incuria. ¿Acaso ya se acostumbraron a convivir con los muertos? (58- 59).

También hay un juego de palabras en el nombre del personaje, Reinel es el diminutivo de rey, y Robayo es compuesto de dos vocablos: Roba y yo, estas premisas exponen la ambivalencia del personaje: un individualista, estafador y narcisista que sufre de un insólito delirio de grandeza pues se autoerige el elegido o el salvador, ahora que se acerca el fin del mundo, y a pesar de todos los crímenes cometidos en vida.

Este personaje es un ser grotesco, no solo por encontrarse en el límite entre la vida y la muerte, sino porque ahora se proclama víctima, cuando vivió al margen de las leyes morales y civiles. De hecho, la pieza evoca la esencia de la jácara, una de las manifestaciones carnalescas que derivó en un género especializado en el mundo del hampa, como también la caracterización ambivalente del médium se relaciona con El loco festivo, que a la vez es verdugo y víctima.

Otro personaje paródico y exagerado es Ruth, la otra hija de Reinel. Ruth significa compañera fiel. Pero en la obra el personaje se llama Ruth de Callejas, aludiendo a los antecedentes históricos, porque abandonó el hogar y construyó una vida al margen de lo que ocurría en la casa paterna. Sin duda, el nombre compuesto del personaje es un chiste. Aunque este personaje aparece en el tercer y último acto, también es caracterizado desde la exageración, su emblema es la gran Biblia que lleva consigo. Y nada más entrar a escena ataca a Sara despiadadamente, con una violencia asolapada, sin tan siquiera darle las condolencias o saludarla con alguna demostración de cariño:



**Ruth.-** Sara, esto es una vergüenza, un oprobio, una ignominia y una deshonra. Donde la muerte se aposente, ahí es templo del Señor, y no una feria de condenación como esta. A quitar esto y esto y todo esto, no hay motivo de celebración, si hemos perdido nuestro sustento. Con los designios del Señor no se juega, ni se hace negocio ni se estafa. A esta casa de perdición solo vengo porque el deber de la sangre me llama (61- 62).

Ruth es una fanática religiosa que representa la doctrina de la fe y en ese sentido hace una contraposición al negocio y modo de vida del médium. Sin embargo, el fanatismo es un tipo de exceso y por ello los atributos morales, físicos, sociales y psicológicos de Ruth, señalan esa devoción desmesurada por una doctrina que, a pesar del siglo XXI, continua su vigencia. Pese a que Ruth no se identifica con su familia, regresa para hacerse cargo del muerto y darle digna sepultura, pero sobre todo para asumir los gastos económicos porque Sara dice no tener dinero. Los diálogos de Ruth tienen el tono característico de los pastores, y algunos están acompañados de versículos de la Biblia. Sara no se deja impresionar y rebaja la grandilocuencia de su hermana con comicidad, indiferencia y frialdad, estos atributos de Sara, la deshumanizan, por ello aumenta la distancia:

**Sara.-** Es el tiempo de los reencuentros. Hola, hermana mayor. La veo más seca que nunca, pese a que nunca la veo. Pensé que venía con su señor esposo.

**Ruth.-** A qué me lo recuerdas, sarcástica. No te me acerques, ave de mal agüero. Si he concedido venir ha sido porque el Señor dice que no hay que abandonar el tronco de la vida del que se proviene, pero el Señor sabe cuánto me cuesta venir a este nido de perdición, sacrílegos adoradores de los símbolos del mal. (*Sola, comienza a quitar festones y a estallar bombas. Se suman a su cruzada Omar y Roger. Mientras esto hace, sus alabanzas leídas de la Biblia se escuchan a todo volumen.*) (62).

John Estelívar Gámez también es un personaje degradado, en su nombre se hace explícita la distorsión. ¿Por qué Gámez en vez de Gómez? ¿Por qué Estelívar en vez de Esteban? Hay un rebajamiento adrede, el personaje es como un mamarracho y la ridiculización lo acerca a las formas carnales. El personaje es: “*Un hombre mediano y grueso, con vestido de motociclista*” (33). Este asesino a sueldo fue contratado por un personaje ausente llamado Horacio, un cliente mafioso del médium. Pero John Estelívar es mediocre, cobarde y todo le sale mal. Cuando va a asesinar a Reinel lo encuentra muerto y justo cuando se arma de valor para darle algunos tiros al cadáver, y convencer a Horacio de haber sido el autor material del homicidio, es interrumpido por Roger y Omar. John es el personaje que más impedimentos tiene

para realizar su tarea. Y representa el estereotipo del sicario que siendo creyente, pues es devoto de José Gregorio Hernández, vive del asesinato, es decir que hay una contradicción entre sus atributos morales y sociales. Lo curioso es que en el transcurso de la acción cambia, pues repentinamente puede percibir al fantasma de Reinel:

**John Estelívar.-** (*Que parece negociar al teléfono.*) No me haga eso señor Horacio, como quedamos, en los tres paquetes... ¿Pero cómo me va a reconocer sólo uno, si lo pactado es lo pactado? Sí, yo sé que fue fácil, mejor dicho, que no fue difícil, pero... (*Sin previo aviso, el teléfono se levanta y cae al piso.*) Aló... aló... (*Mira para todos lados, esperando ver el origen del extraño suceso. Los otros parecen no haberse dado cuenta. Restando importancia, toma el teléfono, lo cuelga y refunfuña mientras se acerca al fêretro.*) Puta, digo, encima de que se me complica, me pide rebaja, regateando como si vendiera telas o zapatos, ¿no le digo? (*Levanta la mirilla del ataúd, grita, salta hacia atrás.*) ¡¡¡Aay!!!... ¡Se movió! ¡Se movió! ¡Está vivo! (45).

Su impacto es tal que saca el revólver a la vista de los presentes. Pero Sara logra controlar, tranquilizar y domesticar a John en cuanto descubre que también ve al fantasma. Así, se entabla una relación de complicidad entre ambos, que se refuerza en las visiones que tiene El médium cuando cree que ha llegado el fin del mundo y en las que se insinúa que Sara y John son o serán pareja. En John, desde que percibe al espectro, hay una transformación importante, pues siente arrepentimiento por sus crímenes: “Lo veo a él, seguro que lo veo, y ahora en su cara comienzo a ver las cosas corrompidas que he tenido que hacer por obligación, no por gusto” (60).

Por otro lado, Omar Villa tiene el rostro aindiado, mientras que Roger Vaughum es rubio y alto. Además del contraste en los atributos físicos de esta pareja gay, es interesante apreciar la premisa semántica: la pareja de enamorados está constituida por un colono y un colonizado. De los personajes patentes que configuran la pieza, son ellos los que provienen de una condición social más afortunada en términos económicos. Aunque el autor los describe como “*personas de mundo*” son supersticiosos, lo curioso es que la creencia en lo sobrenatural ejerza tanta presión incluso en quienes han accedido a experiencias culturales diversas y en pleno tránsito hacia el siglo XXI.

La necesidad de creer en algo los hace vulnerables a la estafa, han pagado cinco millones de pesos por adelantado a Reinel Robayo, para consumir un ritual de limpieza que ahuyente a Rosendo, un personaje ausente que fue el anterior novio de

Omar, y cuyo espíritu sigue exigiendo tanto fidelidad como atención, al menos eso es lo que ellos dicen. Cuando los personajes acuden a la cita, se encuentran con el espacio transformado en una sala de velación, así que sus planes quedan en suspenso. Lo contradictorio en estos personajes es que no pueden distinguir la prioridad del momento: espantar al fantasma posesivo o recuperar el dinero que le entregaron a Reinél. Pese a las evidencias, les cuesta creer que Reinél murió. Así que, necesitan comprobarlo, para lo cual tocan el cuerpo que reposa en el ataúd. En ese instante Sara aparece en la escena y ellos intentan justificarse expresando: “Lo sentimos, no era lo que parecía, nosotros...” (42). No es la única ocasión en que se exteriorizará la tensión entre el ser y el parecer. Más adelante Omar exige a Roger no ser solidarios, sino hacerse los solidarios (49). Y confesará lo siguiente:

**Roger.-** Ni Omar ni yo somos lo que parecemos. Somos gente decente, que no ha caído en la promiscuidad de las tentaciones de la vida moderna. (*Come.*) Realmente nos queremos, compartimos este pedazo de vida que Dios a buena hora nos ha dado. Yo soy yo, él es él. (*Un bocado.*) Con todo lo difícil que es ser pareja, no podemos... sólo unos pocos amigos saben que somos lo que somos, el resto no nos entienden, no nos entenderían (59).

En cuanto a Deyanira, el nombre significa destructora de hombres. El personaje esperaba encontrar una fiesta en vez de un velorio y recuperar un antiguo amor, pero en realidad lo que necesita es sustento económico. Su descripción física es mínima: “*ojazos de pestañas artificiales, [...] boca pintarrajeada*” (52), lo que expresa que su apariencia es un disfraz. Deyanira se carga con atributos gracias a la opinión del médium que la llama: “*tramposa, traicionera, guaricha, mona retrechera...*” (57) y, también entra a formar parte del juego de las apariencias, pero poco a poco sus verdaderos sentimientos e intenciones quedan desvelados.

Finalmente, Astor es descrito idéntico a Reinél excepto por algunos detalles; es mucho más joven y: “*su vestimenta verde oliva y azul, con briscados y arabescos dorados, le da un tono aún más farsesco e impresionante que el del finado. Astor es un hombre de mediana edad, de unos treinta años, largas patillas y bigotes como de prócer de billete. Llenas de anillos sus manos, collares y accesorios*” (63). Resumiendo, en *El mediumuerto* se aplican todas las técnicas de caracterización que menciona la dramaturgia: explícitas, implícitas, verbales, extra-verbales, reflexivas y transitivas, tanto en presencia como en ausencia. A su vez Sara y El médium son los personajes más complejos y redondos, mientras que el resto son simples. Y hay un

rico juego de contrastes en los atributos que caracterizan a los personajes dramáticos, pero todos son hiperbolizados y distorsionados. Es como acudir a una gran mascarada carnavalesca, y en ese sentido, en el tratamiento de los personajes la distancia temática, interpretativa y comunicativa es mayor.

En el tratamiento del espacio la distancia interpretativa también es mayor, dada la construcción del espacio, un templo de la prestidigitación, que de por sí es artificial. La estructura espacial en *El médiumuerto* se constituye desde el espacio único:

*Es el 31 de diciembre de 1999. El escenario es una casa grande de familia. Sucede en la sala habilitada como consultorio del médium, que hoy luce ampliamente decorada para fiesta de cumpleaños, con bombas de colores, serpentinas y demás. Un sofá cubierto con sábana negra, dos sillas, profusas ilustraciones y cuadros de manos milagrosas, josegregorios, divinos niños y demás santos. El caracol de una escalera arranca desde un costado de la sala y se enrosca hacia un segundo piso. Un puente con baranda atraviesa de izquierda a derecha el escenario, a 2,5 metros del piso. Al fondo, una inmensa reja con arabescos recorta una pared blanca, coronada con picos de vidrio de botella. Al frente del escenario, a la derecha, una columna con un nicho como de iglesia en la que cabe un hombre. A la izquierda, la puerta metálica de entrada (21).*

Todas las escenas se desarrollan en la sala habilitada como consultorio paranormal, así que se cumple la famosa unidad de lugar aristotélica y son descartados los espacios múltiples, sucesivos y simultáneos. No obstante, el espacio único sufre algunas mutaciones en el decorado. Para ejemplificar tal afirmación traigo a colación varios segmentos. Primero: el momento en que se pasa del levantamiento del cadáver al velatorio. Mientras el Cuerpo Especial Quincy hace la diligencia, uno de los agentes garabatea en una máquina de escribir, objeto escénico que recalca la situación. La acotación explica: “*Durante el interrogatorio y las respuestas de Sara, el médium ha descendido del puente y se ha metido debajo de la sábana blanca con manchitas rojas*” (23). Un gesto que demuestra la cara artificial de lo representado.

En la escena del crimen se conjugan diversos signos espaciales. Entre los escenográficos están la cámara fotográfica y la libreta de apuntes, por nombrar algunos; en los relativos a la expresión corporal vemos que uno de los policías: “*con el pie, le da la vuelta al cadáver*” (23); entre los signos sonoros destacaré el tecleado de la máquina de escribir, en los lingüísticos el interrogatorio; en los signos de apariencia el más evidente es la sábana blanca con manchas rojas.

Pero el decorado inicial cambia con la llegada de los empleados de la funeraria, que recomponen el espacio dramático, sin alterar la unidad de lugar. Estos entran los objetos que representan una sala de velación, desde el ataúd, hasta los cirios y la cinta morada con el nombre del difunto, hasta la greca del café y los vasos desechables, entre otros. Toda la escena demuestra la esencia carnavalesca de la obra, el rito de velación transcurre con alegría, comicidad y buscando la complicidad del espectador, por ejemplo, cuando las máscaras invitan al médium a entrar en el ataúd Reinel hace un insólito descubrimiento:

**El médium.**- ¿Y esto? (*Señala dentro del ataúd.*) ¿Qué es esto?

**Máscara 1.**- (*Se quita la máscara.*) Un afiche, señor, de Natalia París.<sup>113</sup> Es para aislar lo rudo de la madera sin cepillar y para tener un gesto amable con los caballeros. Ahora, cuando sea para una dama, ya nos la arreglaremos con algo adecuado... (28- 29).

Reinel le tiene aversión a la idea de la muerte, lo que resulta contradictorio dado que él es un muerto. Por su parte, los personajes de la funeraria, gracias a su oficio pueden entablar una relación con él, así que habitan en el límite entre la vida y la muerte.

Otra ocasión en que los signos espaciales se organizan para transformar el decorado, es cuando llega Deyanira con la serenata a celebrar el cumpleaños de Reinel, y se encuentra con el velatorio, así el espacio se vuelve más grotesco y la situación más contradictoria porque los asistentes al velatorio comen ponqué de cumpleaños.

El último cambio sucede en el acto tercero, cuando se escenifica el supuesto fin de los tiempos. Para este caso la iluminación juega un papel importante para representar el caos y la incertidumbre, pues el segmento es acompañado de oscuros totales e incluso de focalizaciones con la luz, que dirigen la mirada sobre lo que debe ser exaltado: “*Luz cruzada de extremo a extremo de la escena. Dentro de ella, el cuchillo volador, que la atraviesa, hasta encajar en una mano cortada. La mano se cierra, desvanece la luz. Oscuridad*” (73). Pero también los signos sonoros colaboran en la configuración de ese espacio apocalíptico: “*Campanillas excitadas. Oscuro repique, espaciado, de una nota grave, profunda de piano*” (73), lo que también se puede percibir en esta otra: “*Oscuridad total. Silencio de segundos. Jadeos. Silencio. Voz cavernosa, triste*” (75). Para recalcar el misterio se recurre efectos de

---

<sup>113</sup> Modelo colombiana que tuvo una relación con un narcotraficante.

reproducción mecánica: “*De las paredes de la casa, se iluminan pantallas con animaciones de imágenes de tiendas espiritistas: manos milagrosas, josegregorios, purgatorios. Vuelven voces confusas, superpuestas*” (75). En definitiva, podemos decir que en esta obra de unidad espacial, se acuden a los cuatro tipos de signos que permiten dar cuenta del espacio según Kowzan, los escenográficos, los verbales, los de expresión corporal y los efectos sonoros.

Este espacio dramático intenta parecerse o evocar al “Templo del indio amazónico”, un negocio que realmente existe en Bogotá, que no es el único en su género y que en el intento de provocar el efecto de misterio recurre a una estética sugestiva, simbolista y paradójicamente teatral, lo que produce distancia representativa. Por último, la distancia comunicativa en el tratamiento del tiempo es simple, porque el drama es contemporáneo.

### III. 2. 9. *Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo*

En *Purgatorio express*<sup>114</sup> de Pedro Miguel Rozo, la relación entre la sala y la escena es la propia de la escena cerrada y se mantiene fija para producir mayor ilusión de realidad. El espacio patente es un comedor de beneficencia para desahuciados, que tiene una cocina y un baño:

**Sekou.-** Ella sabía que íbamos a venir... a lo mejor hay cobijas y colchones por algún lado... si esto es un centro de beneficencia...

**Roman.-** Es un comedor... Sólo está la cocina y esto, no hay nada más (Rozo Flórez, 2013: 139).

Sin embargo, contrario a lo que parece, estos personajes no son precisamente desahuciados, son inmigrantes, Sekou es africano y Roman es ucraniano, y están esperando a que Sara, una anciana española enferma de artritis, decida con quién de los cinco inmigrantes que configuran el reparto se va a casar.

En el planteamiento de la acción dramática se introducen las coordenadas espaciales claramente determinadas en un diálogo de Sara: “Mi futuro esposo o esposa sólo tendrá que darme un leve beso en la boca ante un juez. Después de ello será un ciudadano libre, español y por fin legal” (130). Así que la acción transcurre en

---

<sup>114</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 5.

España lo que supone una mayor ilusión de realidad y a pesar de que no se especifica el nombre de la ciudad.

La distancia temática parece anulada en un personaje como Sara, lo que la humaniza:

**Sara.-** No es fácil ser buena persona. El mundo no es un caramelo ni la vida una torta de chocolate. La virtud de ser bueno está justamente en su dificultad, y eso lo aprendí y lo aprendo en carne propia cada día. No lo he hecho del todo mal, pero en el fondo siempre siento que nada es suficiente. Hay tanto dolor en el mundo, tanta tristeza... y a veces lo que uno hace para tratar de menguarla parece tan poco, en tanto que lo malo parece tan irreparable, ¿no les parece? (129).

Este tipo de reflexiones configuran a Sara como un personaje portador de un discurso filantrópico e idílico. Y mientras transcurre la acción, la caracterización en ese sentido se va concretando, Sara está dispuesta a casarse con alguno de los inmigrantes para ayudar: “Poder hacer que la vida de una sola persona sea mejor gracias a mí, es suficiente ganancia” (131). Éticamente Sara está, parece estar, por encima del mal. El problema es que no sabe tomar una decisión, al menos es lo que dice, y no ha resuelto con cuál, de los cinco expatriados, casarse para ayudarlo a legalizar los papeles de residencia. De hecho, la acción dramática emerge en ese punto:

**Roman.-** Si va a hacer una entrevista, puede empezar conmigo y luego dejarme ir.

**Sara.-** ¿Ustedes creen que una entrevista me va a dar indicios veraces para saber quién de ustedes merece más tener la nacionalidad española?

**Alba.-** Claro que no.

**Roman.-** Si usted...

**Sara.-** ...“A los hombres los juzgareis por sus actos”, dice sabiamente la Biblia. Es por mis actos que yo quiero ser juzgada ante Dios, como una mujer buena, y es por los actos de ustedes que quiero yo juzgar para tomar la decisión moralmente más correcta (135).

A partir de entonces Sara organiza una serie de actividades o pruebas que, según ella, le ayudarán a tomar una decisión justa. Pero esta mecánica que parece simple, se irá complicando hasta desfigurarse y tomar un matiz de concurso o competencia. La primera prueba es hacer que los inmigrantes organicen el espacio en el que se reúnen los desahuciados. Petición que coloca a Sara en un nivel superior, porque la estrategia de selección implica ayudar a terceros que están en una situación

más desesperada. Incluso Alba, personaje ecuatoriano, ve en la española a una santa (136), a pesar de que Said, Lina, Roman, Sekou y Alba, son degradados por Sara:

**Sara:** ...Nos vamos llenando en la vida de una cantidad de cosas que no sirven para nada.

**Alba:** Para nada.

**Lina:** De acuerdo...

**Roman:** De palabras...

**Sara:** Tal vez por eso el destino nos ha puesto aquí juntos.

**Lina:** Estoy segura de eso.

**Sara:** ...Para limpiarnos entre todos, como una manada de perros de todas las razas que se lamen las heridas entre sí para sanarse después de un holocausto canino. Es la historia de un guión que escribí para cine, y que nunca me atreví a publicar... (133- 134).

En el segundo cuadro se atribuyen otros rasgos que los colocan, paulatinamente, en el nivel de la degradación. Y eso se debe, en parte, a la presión que ejerce la circunstancia dramática, pues han cumplido la tarea que les impuso Sara, tienen el espacio organizado. Pero como ha pasado el tiempo, ya es de noche, no son capaces de llamar a Sara porque la imaginan durmiendo, ni de irse a sus casas a descansar o salir por comida, excepto Said. Es entonces cuando empieza a reinar la lógica del sacrificio y de la competencia, por lo que van surgiendo los primeros enfrentamientos violentos entre ellos. Ciertamente la lógica del sacrificio, el acto de sacrificarse para ganar una competencia, rebasa la ilusión de la realidad y hace que la distancia temática en relación a los personajes inmigrantes sea mayor.

Sara regresa al día siguiente, en lo que sería el tercer cuadro de la obra, y descubre a los inmigrantes durmiendo en un rincón del piso: “Pobres. Para una próxima ocasión, me despiertan, por favor” (143). Sin embargo, gracias a que los extranjeros se han esforzado tanto, ella se siente incapaz de tomar una decisión. La bondad que manifiesta Sara se va exagerando y tergiversando, es tan buena que quiere que todos tengan un final feliz. Por tanto, propone otra actividad, que preparen el almuerzo para los desahuciados, porque una decisión importante requiere tiempo: “Me tomaré el tiempo que sea necesario... y... si alguno de ustedes tiene otras cosas que hacer... yo más que nadie comprendo que se tenga que retirar” (144). La superioridad moral de Sara, se invierte radicalmente, en el momento en que no toma en consideración el hambre que manifiestan los extranjeros, pues han pasado la noche sin comer:



**Sara.-** El ayuno siempre se ha empleado como un ritual de ofrenda y reflexión. Said y Sekou deberían saberlo aún más que cualquiera.

**Said.-** Yo no práctico el Corán. Hasta mi religión me fue despojada.

**Sekou.-** No es el mes del Ramadán de cualquier manera.

**Sara.-** Tienen razón. Disculpenme. Vivimos en una socialdemocracia. Yo no soy nadie para andar diciéndoles a ustedes qué es lo bueno y qué es lo malo. Cada quién puede tomar la decisión que a bien tenga. Insisto, cada quién tiene prioridades diferentes, y no soy yo nadie para juzgar a aquellos que las tengan puestas en sus jugos gástricos. Perdónenme. El que va a salir a desayunar, puede irse de una vez, no quiero obligarle a hacer nada, la puerta está abierta y siempre lo estará (144- 145).

En consecuencia a la grandilocuencia de Sara, los cinco personajes dramáticos eligen sacrificarse. La irracionalidad de Sara en relación a una necesidad básica, la convierte en un personaje degradado, en un ser exageradamente contradictorio, porque al pretender ser justa en la manera de elegir con quien casarse, es injusta con todos en los procedimientos y las reglas que constituyen su estrategia de selección, de tal manera que la conciencia social y la benevolencia, conviven en una solapada dictadora. Además, su manera de controlar y manipular es tan sofisticada que ni siquiera necesita ejercer violencia física para conseguir lo que quiere, con la manipulación afectiva, psicológica e ideológica le basta. Hay pues deformación moral en Sara que conociendo las condiciones de los expatriados, es decir, que ninguno ha comido desde la noche anterior, no tiene reparos en proponerles como segunda prueba que cocinen para los desahuciados. La contradicción entre el hambre y la posibilidad de superarla, pues la comida está literalmente al alcance de la mano, deviene en un dilema colectivo, porque el grupo empieza a conspirar. Sin embargo, la lógica del sacrificio y del individualismo vuelve a imponerse, y así como surgen enfrentamientos e intercambios de palabras ofensivas entre Roman y Lina, también emerge la traición.

La violencia descarnada en este enfrentamiento entre estos dos personajes no tiene visos de alegría o ironía, es decir que se opone tajantemente a la lógica de lo carnavalesco y de hecho se trata de una violencia literal y ordinaria:

**Roman.-** ¿Se cree muy culta?

**Lina.-** ¡La educación colombiana es de las mejores de Latinoamérica. Para que sepa!

**Roma.-** ¡Entonces dígame en dónde queda Ucrania!

**Lina.-** ¡A mí no me grite! No sea imbécil.

**Roman.-** ¡Dígallo!

**Lina.-** ¡Queda en la mierda, donde están los peores hampones del mundo!

**Roman.-** ¡Ucrania no queda en Colombia, puta!

**Lina.-** ¡Más puta será su madre! (147).

Cuando Roman y Lina están hablándose con brutalidad, aparece Sara. El dúo excusa su comportamiento para no ser descalificados, y acusan a Said de haber iniciado la discordia. Said es un chivo expiatorio, porque Sara ha demostrado cierta empatía por él, que además es el más joven de los personajes y quien finalmente es expulsado de la prueba. Así, se va explicitando que cada uno es capaz de cualquier cosa para convertirse en el elegido, lo que se irá agravando en el transcurso de la acción.

Después de la visita de los desahuciados, los expatriados esperan el veredicto de Sara, que continua sin saber a quién elegir. En este punto la desproporción entre la persona ficticia y la real es contundente en la lógica de Sara porque pide más paciencia a los extranjeros y les aconseja alimentarse del *prana*, en otras palabras, del aire. En este segmento Lina se desmaya y Sara trivializa el hecho: “No se preocupen, es normal que ocurra cuando el organismo no está adaptado a este sistema de nutrición” (153). El comportamiento de Sara y la reacción, o más bien la ausencia de reacción en torno al desmayo de Lina, demuestra la desproporción entre los seres ficticios y los reales. Y la incongruencia se engrandece porque Sara sigue obligando a los extranjeros a permanecer en el espacio: “La puerta siempre ha estado abierta para quién desee irse” (152), y a realizar más labores de benevolencia a pesar del hambre: “...si fuera posible, sería genial que limpiaran también el baño... sólo si fuera posible” (153). Los expatriados aceptan la misión y entre tanto Lina reacciona. Sara le da la posibilidad de marcharse para no arriesgar su salud, pero Lina decide continuar, por lo que es notable que los personajes dramáticos están superando los límites de lo real. Como la lógica del sacrificio cada vez se radicaliza, ante el nuevo reto todos compiten por limpiar el baño para demostrar su sacrificio, pero Roman se ofrece de primeras como voluntario. Posteriormente Lina visita a Roman en el baño para tenderle una trampa, pues sabe a Sara conmovida por Roman. En este segmento de la acción, Roman rebaja a Lina con violencia, al compararla con la excrescencia que está limpiando y colocarla en un nivel más bajo:

**Lina.-** Mírame a los ojos y dime que no te gusto.

**Roman.-** ¡Me da más asco que la mierda que estoy limpiando!

**Lina.-** Por más que me grites, no te voy a creer (156).

Roman termina golpeando a Lina, por lo que es expulsado. En los últimos cuadros de la obra la desproporción es enorme: Sara ha llegado a la conclusión de que para acelerar el proceso de selección va a realizar una última prueba, que supone opacidad en la ilusión de realidad, es decir, que la distancia es mayor:

*Sara saca unas bolsas vacías para donación sanguínea y un tarrito plástico para muestras de laboratorio.*

**Sara.-** Probar su capacidad de sacrificio en ejercicios prácticos y reales podría implicar días e incluso semanas. Pero hacerlo a través de un simulacro implicaría tan sólo unas cuantas horas.

**Alba.-** Me encantan los simulacros.

**Sara.-** Simularemos que éste es un banco de donaciones corporales. Ustedes son los donantes que están dispuestos a donar sus líquidos para salvar y hacer más plenas las vidas de ciudadanos españoles.

**Lina.-** Pero de mentiras.

**Sara.-** La mentira está en el banco, mas el sacrificio debe ser real, pues de lo contrario, ¿cómo podría yo discernir entre ustedes el que mayor capacidad de servicio posea? (159).

Sara obliga a Lina y Alba a donar sangre, por lo que ambas compiten por llenar la mayor cantidad de bolsas incluso hasta la muerte: Alba sucumbe. Y a Sekou le exige una muestra de espermatozoides. Para entonces, tanto Sara como los extranjeros son personajes degradados y en ese sentido la distancia temática en el tratamiento de los personajes es mayor.

A propósito de los personajes, la distancia interpretativa oscila entre la máxima ilusión de realidad y la distancia, por un lado, es mayor porque los personajes son llevados hasta extremos morales, pero hay un acercamiento a la ilusión de realidad, al reunir en una misma historia dramática un grupo de personajes con distintas nacionalidades, una española, un africano, una colombiana, una ecuatoriana, un ucraniano y un marroquí. Así, unos actores que pertenezcan a cada uno de los países mencionados supondrían mayor ilusión de realidad por lo que se aminoraría la distancia interpretativa.

En la configuración espacial la distancia interpretativa se corresponde con lo que la dramaturgia denomina espacio icónico o metafórico, puesto que se busca la ilusión de realidad, de hecho la acción transcurre en dos espacios: el salón en el que se reúnen los desahuciados, donde hay un comedor, aunque no se especifica para cuántas personas, una cocina y un baño, y una comisaría de policía que aparece en el epílogo de la obra: “*Al día siguiente, en una inspección de policía. Sara viene entrando seguida por el policía*” (173), sin embargo la estación de policía no requiere de

implementos escenográficos para ser significada ya que gracias a los signos de expresión y apariencia se configura el espacio dramático.

Por el contrario, en el espacio principal, los signos espaciales dominantes son los de decorado y los accesorios, mientras que la luz es apenas referida. Debido a que en esta obra casi no hay acotaciones, no existe una descripción del espacio dramático. Sin embargo, el espacio se puede reconstruir a partir de lo que plantea la acción y lo que mencionan y hacen los personajes, así por ejemplo hay un cuadro en la que estos aparecen preparando un enorme almuerzo para los desahuciados: “*En la cocina. Todos se notan débiles y cansados. Están cocinando. Sara no está. Said va a comer algo, Sekou lo detiene*” (145), por lo que resulta obvio que deben aparecer en escena los elementos escenográficos que dan cuenta de una cocina para, por un lado, reforzar la ilusión de realidad, y por el otro, robustecer el dilema en el que se encuentran los hambrientos personajes:

**Lina.** - Yo me apunto a la propuesta de Sekou. Comamos todos y se acabó el problema.

**Alba.** - No sé...

**Lina.** - ¿No tiene mareo? Si no comemos algo, en dos horas vamos a desmayarnos...

**Sekou.** - Lo podemos hacer rápidamente, todos guardaremos un acto de silencio y no va a pasar nada (146- 147).

La progresividad del apetito es importante, es un signo. Los extranjeros no comen, Sara les niega la posibilidad de triunfar sobre el mundo, de devorar. Y más aún, los deshumaniza ya que como seres vivientes es necesario alimentarse. Por el contrario, son sometidos al hambre y a condiciones que obstaculizan su necesidad de entrar en contacto o ser parte del mundo, debido a su situación legal. Más adelante se indica: “*De nuevo en el comedor repleto de platos sucios*” (152), signos escenográficos que cumplen una función, la de dar cuenta del paso de los desahuciados. A lo largo del drama también son referidos otros elementos de la utilería tales como: una gaveta, un sleeping, una sartén, un balde, algodón, una almohada, entre otros.

En el cuadro sexto, el espacio es referido del siguiente modo: “*En el baño Roman está terminando de limpiar. Entra Lina y se pone en frente del espejo, empieza a maquillarse*” (155), y en el octavo, hay otra referencia a los signos de decorado: “*Lina y Alba están conectadas a sendas bolsas de transfusión sanguínea.*

*Lina lleva la mitad de la segunda bolsa, Alba apenas acaba de llenar la primera y está cambiando la bolsa por una vacía para continuar la transfusión” (161).* La distancia comunicativa es menor porque el drama es contemporáneo.

Ahora bien, la primera vez que se menciona al cuerpo es en un diálogo de Sara, cuando se está configurando la situación inicial:

**Sara.-** No se preocupen, que no ando buscando sexo ni las ganas de ser amada por mujer u hombre. No soy ciega, vamos. Veo mis arrugas, ustedes sentirían náuseas de sólo pensar que tendrían que dormir conmigo sintiendo la flacidez española de mis cachetes sobre sus pechos trashumantes cada noche (129).

En este caso se subraya que el cuerpo envejecido produce el rechazo y el desagrado de los cuerpos más jóvenes, por lo que queda marginado de una relación de complicidad con el mundo. El cuerpo de Sara es aislado y objetado, incluso por ella, que se reconoce afuera de una conexión profunda con algo o alguien. No se trata pues de un cuerpo grotesco en el sentido bajtiniano.

Este divorcio entre el cuerpo y el mundo también es patente en la relación entre los personajes y la excrescencia. Roman se ofrece, voluntariamente, a limpiar el baño después de que los desahuciados han pasado por allí y se convierte, para Sara, en una especie de inmolado:

**Roman.-** No se preocupen. Yo me encargo del baño ahora mismo.

**Alba.-** ¿Sin guantes?

**Roman.-** ¿Por qué no?

**Sara.-** Roman, eres un mártir. Sabía que tu apariencia hostil era solo un refugio de tu nobleza interior (154).

La excrescencia se encuentra fuera del cuerpo y representa la separación del hombre con el mundo. El divorcio es definitivo. Entrar en contacto con tal materia es un acto de heroísmo y sacrificio porque es un elemento exterior al personaje con el que se va a tener que relacionar para, finalmente, transgredir los límites del cuerpo cerrado y ponerse en una situación de riesgo. La excrescencia no tiene ninguna significación positiva, por el contrario toma importancia por las implicaciones negativas que contiene, no hay regeneración ni transformación, sino la afirmación de que la vida y aquello que está afuera del cuerpo apesta, el mundo es un asco.

Otro caso en el que el cuerpo es configurado desde la fragmentación en vez de como un todo es cuando Lina habla de sí misma como un crisol de segmentos corporales cuyo valor se mide por separado:

**Lina.-** (*En voz baja.*) ¿Qué creyó, payaso? ¿Qué me voy a dejar clavar de un ucraniano que tiene untadas las manos de mierda? Míreme güevón, no soy una cualquiera. Sé lo que vale mi cuerpo. Mis tetas, mi culo, mis dientes, mi nariz. ¿Cree que todo esto es gratis? Me ha costado una pasta. A mí no me toca ningún muerto de hambre, a mí me toca el que me merezca, y no un igualado. ¿Qué creyó? ¿Que iba a arrodillarme apenas le viera la verga?

*Roman se sube los pantalones. Pausa.*

**Lina.-** Así está mejor. Me gustan los perritos obedientes que me hacen caso en todo...

*Roman le da un puño reventándole la nariz. Lina sonríe con tranquilidad (157).*

En la cita también son notables otros dos aspectos de lo carnavalesco, el rebajamiento de Roman a través de la animalización y al ser comparado con un payaso, una figura procedente de la tradición grotesca. Y segundo, la implementación de la violencia descarnada, brutal y poco regeneradora. He dicho antes que la violencia es literal. La imagen de Roman limpiando la excrescencia del baño, así como el golpe en la cara que recibe Lina, son equivalentes en el significado pues el mundo no solo es un lugar terrible, sino que golpea, maltrata, degrada y humilla.

Lina no se refiere a sí misma como un todo armónico, sino como una suma de partes separadas que tienen valor individualmente, porque han pasado por un proceso de reconstrucción que ella misma ejerce para entrar en un canon corporal que no es el natural, pero que le garantiza el sostenimiento existencial y económico. Y que se confirma en el desenlace, cuando se desnuda en presencia de Sara y Sekou:

*Sara le cambia de nuevo la bolsa de sangre a Alba. Lina se empieza a desvestir lentamente hasta quedar totalmente desnuda. Sekou no la mira.*

**Sara.-** Qué bien, sabía que no me ibas a fallar. Esos senos son operados, ¿verdad?

*Pausa.*

**Sara.-** No sientas que te estoy juzgando... es sólo que nunca había visto en frente mío un par de senos con silicona... se ven... extraños... pero están majos. ¿No crees Sekou? (165).

En el octavo cuadro de la obra el espectador vuelve a testificar, como también ocurría en *Club suicida busca*, un escarnio descarnado y cruel. Pero en este caso, ese acto de exposición que pretende quebrantar a los personajes, tiene unas implicaciones

distintas, no se trata de una ridiculización carnavalesca, sino de un acto de humillación y violencia sofisticada.

La afirmación de la crueldad del mundo sobre el cuerpo se exagera en el desenlace de la acción dramática, no solo porque Sara pretende extraer los fluidos corporales de los personajes extranjeros, separando a las personas de la materia, sino porque en el cuadro noveno, el cuerpo de Alba es descuartizado y desmembrado. El cadáver de Alba pronto se convierte en una cosecha de órganos, que pueden ser aprovechados por los ciudadanos españoles que necesiten un trasplante. De tal manera que Sara reconoce un vínculo entre Alba y el mundo como parte de un todo, aunque desde una lógica distorsionada:

**Sara.-** Sekou, vamos, no seas perezoso. Falta el hígado, el corazón, los riñones... Tenemos mucho trabajo. Cada órgano que logremos extraer de Alba, será una vida más que podemos salvar en España. ¿No es estupendo? ¿Que la inmolación de una ecuatoriana termine salvando las vidas de los españoles? ¿Que el riñón derecho de Alba le sirva a un español, no sólo a salvar su vida, sino también a eliminar sus prejuicios racistas, a entender que el riñón de Alba es tan funcional como el de cualquier otro ser humano y que por ende es susceptible de salvar una vida europea? De alguna forma, el cuerpo de Alba sobrevivirá en el cuerpo de otro ser humano, de alguna forma ella pasará a ser española. Su corazón podrá por fin latir legalmente con la sangre oxigenada por el aire de Europa, y transportar leucocitos auténticamente europeos. Desde este banco de donación nos aseguraremos de que cada órgano de Alba habite sólo en ciudadanos que le sirvan de médium para realizar este sueño de vivir en España legalmente. Es lo menos que podemos hacer por ella, y es lo más que ella pueda hacer por esta nación (170).

Por otro lado, hay una combinación grotesca en la manera de configurar la acción en el cuadro octavo:

*Sara pone la sinfonía “pastoral” de Beethoven. Sekou sigue masturbándose en frente de Lina tratando infructuosamente de lograr una erección.*

**Sara.-** *(Tejiendo, sin mirarlos.)* Me gusta sentir la música clásica porque me permite sentir la trascendencia. Supongo que ustedes han escuchado a Beethoven. Ésta es mi melodía favorita. La llaman sinfonía “Pastoral”, pero su nombre real es “Sinfonía número 6 en fa mayor. Opus 68”. Beethoven la compuso pensando en la expresión de los sentimientos de la naturaleza... y en efecto se percibe, ¿no creen? Cada vez que me siento en crisis, desesperanzada por la crudeza de esta vida, que no es una torta de chocolate, escucho esta melodía y es inminente para mí reconciliarme con el espíritu de la naturaleza en relación con el hombre... (166).

Lo escenificado adquiere el tono grotesco porque la belleza de la música adorna la crueldad de la situación y convierte la representación en una mezcla de elementos opuestos o contradictorios, que deforman la situación dramatizada, es decir que se acentúa la distancia y se difumina la ilusión de realidad. También se plantea la famosa paradoja en la que se cuestiona que el ser humano es capaz de construir algo tan bello como la sinfonía de Beethoven y algo tan perverso y malvado como el sometimiento y la degradación de un ser humano ante el otro.

Los personajes están en consonancia con la figura del loco festivo, en tanto que en ellos hay atributos contradictorios, especialmente en la dimensión moral e ideológica, todos están intentando resolver una situación legal importante y de cierta manera son marginados por la sociedad, son inmigrantes y en ese sentido víctimas y sujetos de humillaciones y prejuicios sociales. Sin embargo, están dispuestos a hacer lo que sea con tal de ser elegidos por Sara, aunque eso signifique mentir, provocar y humillar a los otros o agravar sus circunstancias individuales con tal de pasar por víctimas:

**Alba.-** Yo estaría dispuesta, mi señora... a servir en lo que quiera, soy buena trabajadora, no me quejo, como poco... y soy de hábitos sanos. No fumo, no bebo... Soy madre de cuatro hijos y...

**Lina.-** Yo he hecho varios voluntariados desde que estaba en el colegio. Pertenecí a la Cruz Roja, a los *Boy Scouts*, estuve a punto de estudiar medicina y...

**Said.-** Yo soy marroquí y he sufrido la discriminación más que cualquiera aquí presente, como usted bien ha notado...

**Sara.-** Eso es verdad.

**Said.-** Pero aún así, me gano la vida decentemente contra todo prejuicio.

**Roman.-** A todos nos ha tocado duro en este país.

**Said.-** Pero unos hemos sido más agredidos que otros.

**Lina.-** Si vamos a eso, yo al ser mujer debería...

**Sekou.-** Todos debemos tener razones para estar aquí, ese no es el punto... (135).

Hemos visto que el caso más paradójico es el de Sara puesto que al final de la obra no se puede determinar si es una víctima o victimaria, su intención de bondad termina completamente distorsionada, no solo hace que los expatriados experimenten situaciones extremas, Roman inculpa a Said de un crimen que no cometió, Roman golpea a Lina, Alba termina muerta, Lina se desnuda para estimular a Sekou, Sekou termina descuartizando a Alba y en prisión, acusado de asesinato, mientras que Sara queda libre de cualquier responsabilidad por el hecho de ser anciana, española y tener



artritis, atributos de debilidad: vejez y enfermedad y de superioridad: ser del primer mundo, que la colocan en el lado de los buenos.

### III. 2. 10. *Sara dice*

En esta pieza dramática de Fabio Rubiano la distancia representativa es mayor como explicitan varios aspectos. En el tiempo y en el espacio, la distancia temática que tiene que ver con los grados de determinación histórica y geográfica, indica que *Sara dice*<sup>115</sup> es un drama contemporáneo. De hecho, la acción pareciera ocurrir entre los años sesentas y setentas del siglo XX, como manifiestan diferentes acotaciones de la obra: “*Se escucha la transmisión de una corrida de toros y de la serie radial de los años sesenta y setenta: Kalimán. La sala de su casa parece de los años sesenta. El radio está en la sala. También parece de los años sesenta*” (Rubiano Orjuela, 2013a: 309). Sin embargo, la época es más bien una evocación, una sugerencia, por lo tanto, no es un elemento histórico concreto. Incluso se pone en tela de juicio en la propia cita, porque la casa de los hermanos de Sara, es decir, de la familia Toledo “*parece de los años sesenta*”, pero no tiene por qué serlo necesariamente. En otras acotaciones las coordenadas históricas siguen siendo tergiversadas y diluidas, así en el cuadro cuatro, que el dramaturgo titula “Doctrina”, dice: “*El espacio da la sensación de noticiero de radio de los años cuarenta*” (317), lo que pone en primer término la indeterminación histórica, pues el espacio es indicado desde una percepción: “*da la sensación*”, y no es concreta. Cuando se hace la descripción del predicador, otra vez la década del setenta se indica: “*La corbata es gruesa, o el buzo cuello tortuga. El peinado es de los años setenta. Como de los predicadores negros cuando se lo alisan*” (317). En otro apartado, Sara, en un diálogo, describe al Verdugo con un aspecto que remite a otro período histórico: “*Llega un segundo carro de donde se baja un hombre con gabardina y sombrero, como un gángster del Chicago de los años treinta*” (321). A estas alturas podría afirmarse la regla, la opacidad de las coordenadas temporales o históricas. Pero este “collage” se vuelve más complejo en otro segmento de la acción dramática. La época de los años setenta es contrariada por la utilización de unos artefactos cuyo sonido se especifica en otra acotación: “*Se escuchan un sonido*

---

<sup>115</sup> Sobre la sinopsis de esta obra véase II. 2. 4.

*parecido al de relojes, despertadores y alertas de celular cuando llega un mensaje de texto*” (322), lo que tiene implicaciones para la determinación de las coordenadas históricas, ya que el sonido del teléfono móvil supone la década de los noventa. Incluso más adelante hay otra referencia al tiempo en una replica de Sara: “Marlon Brando le pide a María Schneider que se corte las uñas y le meta los dedos por el ano y ella lo hace con mucho amor porque lo ama y él la ama a ella” (330). Hay pues una mezcla (¿acaso grotesca?) de períodos, por lo que se pone en evidencia el anacronismo de la obra y esto supone mayor distancia. Ya vimos que en la otra obra analizada de Fabio Rubiano, en *Mosca*, aparecía el mismo elemento.

En cuanto al segundo aspecto, a las coordenadas espaciales, la distancia temática es mayor porque no se indican los términos geográficos en los que ocurre la acción, aunque hay algunos guiños al espectador en los que se habla de la patria, sin especificar dónde o cuál es esa patria: “La vida era casi imposible de llevar en esta patria. El terror se comprobaba día a día. Hasta que llegó la Norma” (308). Hay pues una alusión a la realidad, precisamente, en el guiño al público. O en este otro caso en donde Sara exige su derecho a: “Matar, como cualquier hombre, como el noruego” (308). Pero las coordenadas históricas también son opacadas en otra alusión a la realidad ficticia, que parece anacronismo pero que en vez de presentarse como una incoherencia temporal, es una incoherencia contextual, en la que son señalados, como parte del mismo todo, diferentes raíces y apellidos, que proceden de diversas geografías, o países y ciudades del mundo contemporáneo: “la familia Toledo, el caso de la familia Kennedy, el caso de la familia Lindbergh, el caso de la familia Rosemberg, el caso de la familia Brown, el caso de la familia Duncan, el caso de la familia Saguru, el caso de la familia Wilson, el caso de la familia Utinov, el caso de la familia Jeón, el caso de la familia Zorzeti...” (309).

La distancia también es mayor en los personajes dramáticos que son degradados. Por ejemplo, Sara Antes Yi, disminuye a la secretaria que la atiende mediante la técnica de caracterización transitiva en presencia. Debido a que la secretaria rechaza su currículum, Sara, que ha esperado durante varias horas su turno, manifiesta inconformidad cuando la empleada explica que en la empresa no hay vacantes. Entonces Sara amenazante saca un revolver y le grita: “Secretaria engreída con culo de almidón y pelo muerto, con las extremidades sin cartílagos ni huesos, con las tetas rellenas de emulsión” (306).

En otro segmento se escenifica la cotidianidad de los cuatro hermanos de Sara: Larry, Andy, Charlotte y Emily; dos hombres con más de treinta años y dos mujeres también adultas, cuya rutina existencial es interrumpida por la llegada de una notificación que les exige elegir a un miembro de la familia para ser ejecutado. La relación de los dos hombres está basada en un comportamiento infantil: ambos pelean para poner el programa radial que cada uno quiere escuchar, mientras conversan entre ofensas e insultos. Esto se puede observar en el siguiente diálogo:

**Andy.-** Escuchar una corrida de toros por radio es idiota.

**Larry.-** Querer escuchar *Kalimán* es de maricas.

**Andy.-** Es de aventuras.

**Larry.-** Escuchar aventuras es símbolo de retardo.

**Andy.-** En esta familia no existe nadie con retraso mental evidente.

**Larry.-** Mírate al espejo.

**Andy.-** Los de mi generación no salieron imbéciles, los de la tuya sí.

**Larry.-** Los de la tuya ya están viejos y enfermos (309).

Las injurias, una de las formas carnalescas del habla, evidencian el clima de confianza entre estos dos personajes, sin embargo, la degradación a la que se someten mutuamente supone un tipo de violencia que busca empuqueñecer y ridiculizar al otro, para colocarse por encima de él, no hay regeneración sino competencia y rivalidad. Los hermanos también se animalizan y cosifican, pues Larry se refiere a su hermano como “Jabalí”, y cuando aparecen las dos hermanas, acostumbradas a las disputas entre hermanos, uno de ellos le dice a Charlotte “Ruina”, mientras Larry, la califica como “Inservible”. Las hermanas también degradan a sus parientes refiriéndose a ellos como “Feos”, “flácidos”, “inútiles” y “sucios” (311), adjetivos que provocan el distanciamiento en el tratamiento de los personajes.

Entre los dos hombres, también hay sometimiento físico, el cuerpo del más fuerte se introduce en el del más débil para aplastarlo y dominarlo:

**Andy.-** (*Le pone el vientre en la cara.*) Toda esa grasa te la voy a meter por el hocico, para que aprendas hijueputa lo que se llama respeto.

**Larry.-** Uno respeta a la gente que agh, agh...

**Andy.-** (*Continúa ahogándolo.*) Cuando te ahogues, voy a sacarte los ojos para dárselos al loro de mi mamá.

**Larry.-** (*Soltándose. Metiéndole los dedos en la boca y estirándola en una gran sonrisa.*) Ella no es tu mamá, tú eres hijo de una pordiosera puta que se dejaba embarazar para vender los niños.

**Andy.-** Me compró porque descubrió que tú eras marica y quería un hombre.

**Larry.-** (*Poniéndolo boca abajo y montándose encima como si lo violara.*)  
Suélteme. Marica, tú, gorda. Rápido. Vamos a ver quién es hombre.

**Andy.-** No puedes hacerme nada, impotente. No siento nada.

**Larry.-** ¿Nada? (*Le mete la mano entre el pantalón y le introduce los dedos por el ano. En medio del gesto, se dan cuenta de que sus dos hermanas, Charlotte y Emily, los están mirando. Silencio de por lo menos un minuto.*)  
(310).

En este caso la transgresión de los límites corporales, es un acto de invasión y colonización que busca el sometimiento de un cuerpo en otro. No se subraya la transformación, sino la subordinación de un cuerpo definido y cerrado que quiere controlar a otro cuerpo también definido y cerrado.

Por otro lado, la ambivalencia, cualidad carnalesca del loco festivo, también funciona como una manera de caracterizar a los personajes y es notable en Emily, que agravia con dulzura: “Tu ropa huele a podrido, Andy” (311). Pero las inversiones o contradicciones en la relación de los cuatro hermanos, son evidentes al recibir la notificación. Como he explicado al comienzo del segmento, estos se relacionan con injurias y ofensas, lo que parece indicar, en primer término que la relación entre ellos es negativa, no obstante, una vez escuchan cuál es el contenido del comunicado, pues El Mensajero lo lee: “antes de diez días, la familia Toledo deberá escoger a uno de sus integrantes para que proceda a ejercer como... (*los mira, espera, habla*) víctima” (311- 312), los hermanos reaccionan con llanto, y cambian su comportamiento inicial:

**Charlotte.-** (*Comienza a llorar.*) Yo no quiero que te mueras, Larry.

**Andy.-** Yo no quiero que se muera mamá.

**Emily.-** (*Comienza a llorar.*) Yo no quiero que te mueras, Charlotte.

**Larry.-** (*Llorando más fuerte.*) Yo tampoco quiero que se muera Charlotte.

**Andy.-** Yo tampoco quiero que se muera ninguna de mis hermanas.  
(*Abrazándose con los demás que se dejan caer en la pena con lamentos y suspiros. Se besan y acarician el pelo y las mejillas.*) Te quiero Larry.

**Larry.-** Te quiero Charlotte.

**Charlotte.-** Te quiero Andy (312).

Los cuatro hermanos pasan del odio al amor sin graduar las emociones, es decir, con tal rapidez que solo es explicable si tenemos en cuenta que los personajes de esta obra son como marionetas para el dramaturgo, a las que ordena llorar y reír de un momento a otro, gesto que se reitera en varios segmentos de la acción. De hecho, en otro fragmento, denominado “Los extremos se tocan”, el abuelo, que aparece como vigilante de la oficina en la que Sara pide una vacante, pasa automáticamente de la calma al llanto cuando Sara coacciona a la secretaria con el revólver. El llanto, o la

acción de llorar, no es una reacción orgánica sino mecánica: “Tenemos un hijo con retraso mental irreversible. (*Llora. No para de llorar. La secretaria pone algo de música*)” (306). También pasa en las últimas escenas de la obra porque vuelve a aplicarse el mismo procedimiento que convierte a los personajes en marionetas:

**Emily.-** Le dijo que era la mujer de sus sueños, le mintió. (*Rompe a llorar.*)

**Mensajero.-** No le mentí.

**Sara Antes Yi.-** ¿Se casará conmigo, sí o no?

**Mensajero.-** Sí.

**Sara Antes Yi.-** (*Emily para de llorar.*) (327).

Algo semejante ocurre con el abuelo y la abuela que son los padres de Natural, un personaje con retraso mental que sabe leer y escribir y que, a pesar de sus cuarenta y nueve años, sigue siendo un niño. El abuelo tiene noventa años y la esposa tiene noventa y cinco, son descritos como: “*padres que más bien parecen sus abuelos*” (313). Estos personajes encarnan la principal premisa que explica la idea de lo grotesco, la enorme contradicción que hay en la idea de los límites transgrediéndose, y de hecho la equivalencia se profundiza en los diálogos de los personajes que van exponiendo su historia. Según la abuela, cuando ocurrió el embarazo ella no estaba en edad para concebir, pues tenía más de cuarenta y cinco años. En la obra, una mujer de más de cuarenta años, embarazada, es mal vista, es casi antinatural, es anormal e impensable, por lo que el relato de la madre de Natural destaca que, en el período de gestación, tuvo una etapa de encierro voluntario en el que no salió a la calle. La extrañeza del caso trae consecuencias: “El doctor dijo que el niño venía con problemas” (314). De hecho, el nombre del personaje es una ironía, ya que este fenómeno es antinatural. Natural, también es un personaje cosificado por sus padres como bien indica la acotación, ya que la Abuela: “*Riega con agua al Natural como si fuera una planta*” (314).

En el caso de esta singular familia de padre y madre con edad de abuelos y un hijo retrasado, se presentan otros elementos que constituyen lo carnavalesco. La relación del Abuelo y la Abuela es paradójica, sus diálogos son irónicos: “Gracias por ese hijo que me sembraste”, refiriéndose a Natural (314). En este ejemplo la ironía se produce en la contradicción del tono y el contenido del diálogo y las acciones que están siendo escenificadas, ya que Natural es un hombre adulto que no puede valerse por sí mismo. En otras palabras, es una carga para sus dos padres-abuelos que deben bañarlo, dormirlo, alimentarlo, etc. Por eso cuando a esta familia llega la famosa

notificación, saben a quién elegir como víctima, sin reproches ni dudas. Sin embargo, cuando se escenifica la otra posibilidad o una versión alternativa de la llegada de la notificación a esta familia, se agrega un nuevo supuesto, que Natural tiene un hermano que es Travesti, y esto hace que sea peor que un retasado, por lo que es el elegido para el sacrificio:

**Sara.-** ¿A quién van a escoger esta vez?

**Abuela.-** (*Con el Abuelo. Señalan al travesti.*) Él es el escogido.

**Natural.-** Por marica, marica, marica.

**Emily.-** (*Como travesti.*) No soy travesti, soy transgenerista... (*Se levanta la falda y deja ver una vagina artificial.*) (329).

Cuando el Abuelo se refiere a Natural como “gran hijueputa” (316), la ironía se presenta porque hay intenciones y emociones contradictorias, es una ofensa contra sí mismo, porque ese hijo es una prolongación suya, pero tampoco es él, aunque lleva sus genes, y al mismo tiempo hay orgullo y frustración paternal.

En esta obra hay una interesante equivalencia con la figura del loco festivo, pues los personajes son tanto víctimas como victimarios por causa de una ley, que incrementa la distancia representativa: cada cien días hay un sorteo en el que se elige a una víctima y a un victimario. Esta norma constituye un eje fundamental en la realidad de los personajes y supone que todos los habitantes del universo dramático son las dos cosas, según la ley: “Todos, gracias a la Norma, nos hemos vuelto sacrificados y ejecutores. Víctimas y verdugos” (317). Y de hecho hay una inversión carnavalesca al proponer equivalencias entre el victimario y un héroe, porque ambos hacen lo que tienen que hacer en nombre de la sociedad, como explica Sara en uno de sus diálogos:

Entre el día 80 y el 90 se hace el sorteo.

Dos familias elegidas.

Una familia escogerá al asesinado y otra familia escogerá al asesino, así ninguno de los dos quiera ser ni lo uno ni lo otro.

Cuando se anuncian las familias elegidas, en todas las casas se grita de emoción. (*Un grito corto.*) Menos en una casa. Hasta en la casa del que es escogido como el asesino de los cien días, hacen fiesta porque él no va a morir, porque es él quien ejecuta, porque recibirá una pensión, porque será tratado como héroe, porque no es la víctima. Como si no fuera víctima (307).

La ambivalencia de los personajes también es notable en la familia de Sara, cuando han de votar para seleccionar al hermano que debe sacrificarse y cada uno propone el nombre del que le gustaría que muriese, que por supuesto no es el nombre propio; con tal de no ser víctimas asumen el rol de verdugos. Así que eligen al personaje que no se encuentra en escena en el momento de hacer la votación: Sara. Pero, el día del fusilamiento, se salva milagrosamente. Y al enterarse de la decisión de su familia, los envenena con mercurio. Por consiguiente los personajes son tanto víctimas como victimarios, como bien ocurre en *Mosca*.

Hay un personaje denominado el Verdugo, que claramente se puede relacionar con El loco festivo, solo que *stricto sensu* no es un verdugo por elección sino gracias al azar, a la arbitrariedad de un sorteo. Es un verdugo por deber, obligación y no por gusto, de manera que cuando ocurre el accidente, en el intento de asesinato a Sara, la bala hiere a la Señora Cabeza, un personaje episódico, que estaba en el lugar equivocado, cuando el Verdugo haló el gatillo. La escena siguiente ocurre en el hospital, porque, claro, hay una nueva víctima, aunque no le correspondía. Una vez en el hospital, el Verdugo quiere marcharse y continuar con su vida civil y corriente, porque él ya cumplió. En este caso la ironía es que el Verdugo es víctima de la Norma y de hecho en la escena del hospital se representa mucho más humanizado que, por ejemplo, la familia de Natural o de Sara. La degradación de los personajes también afecta a la distancia interpretativa y comunicativa, y hace que sea mayor. Y en el espacio la distancia interpretativa es mayor ya que el espacio es convencional, como es explícito en la siguiente cita:

**Sara Antes Yi (La pelinegra).**- Juro que le apunté a la cara.

**Secretaria.**- No reacciono.

**Sara Antes Yi (La pelinegra).**- Eso es lo más angustioso: yo grito, disparo y grito, disparo y grito, y nada pasa.

**Secretaria.**- Correcto.

**Las dos.**- Los empleados de la oficina miran hacia adentro a través del vidrio, pero ni siquiera comentan entre ellos, como si ya hubiera sucedido muchas veces (306).

Hemos visto que en esta pieza dramática y en la anterior, *Purgatorio express*, hay muchos elementos en común: en los dos casos la parodia, en el sentido bajtiniano, es decir, como deformación grotesca, se vuelve un rasgo predominante, de tal manera que, podría decirse, entre Fabio Rubiano y Pedro Roza hay un vínculo, un elemento familiar, porque trabajan con el mismo matiz carnavalesco y desproporcionado, es

decir que basan la construcción dramática de sus obras en efectos de extrañamiento, que como he explicado antes, producen distancia.

Ambos autores configuran piezas en las que la ridiculización, deshumanización y carnavalización, son determinantes y subordinan a los elementos formales que implican mayor ilusión de realidad.

Estos elementos y efectos se organizan de tal manera que representan a una sociedad capitalista y por lo tanto individualista, en la que la competencia descarnada, y el egoísmo del yo, se vuelve un espectáculo terrorífico. ¿Al final de este estudio podré afirmar que la obra de Pedro Miguel Roza da continuidad a la vertiente emprendida por Rubiano? ¿Podría ser este tipo de teatro una de las vertientes teatrales del siglo XXI?



## IV. Lo épico

### IV. 1. Lo épico como estructura de sentimiento

No pasaré en alto las circunstancias históricas con las que Brecht bregó, aunque tampoco profundizaré en ellas, sería un tema para otra investigación. Según Genoveva Dieterich en el prólogo de los *Escritos sobre teatro*, Bertolt Brecht durante la primera guerra mundial (1914-1918), cuando era estudiante de medicina, estuvo involucrado en el conflicto bélico. Y fue al poco tiempo, en los años iniciales de la posguerra, cuando produjo una serie de piezas que al día de hoy se conocen como las obras expresionistas. Consecutivamente, se relacionó con gentes del teatro que se convertirían en sus colaboradores e influencias, entre ellos destacaré a Erwin Piscator y Max Reinhardt.

Entre 1928 y 1933 Brecht escribió piezas didácticas como *La ópera de los tres peniques*, *La excepción y la regla*, o *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagony*. Cuando estalló la segunda guerra mundial en 1939, comenzó su exilio por diversos países del continente europeo hasta emigrar a los Estados Unidos en 1941. Allí se dedicó más a la teoría que a la práctica teatral, por falta de recursos, y terminó desenvolviéndose como guionista de cine en Hollywood sin llegar a trascender como lo hiciera en el teatro.

En 1947 realizó una nueva versión de *Galileo Galilei*, pues Brecht tendía a la re-escritura de sus piezas dramáticas. En esta “actualización” incluyó algunas perspectivas y críticas sobre las pruebas atómicas de Hiroshima. Por ese motivo fue acusado por el senador McCarthy de antiamericano, una inculpación que no tuvo mayores consecuencias, excepto un incómodo interrogatorio y el regreso de nuestro protagonista a su país natal.

Este autor y teórico alemán nos dejó un legado de enormes dimensiones. Pero, me interesa el período de su trabajo donde fijó las bases que fundamentan el drama épico, a partir de 1931. Sus preocupaciones e intenciones se manifiestan en una particular concepción del teatro, fruto de un proceso de experimentación de muchos

años y de su experiencia y percepción del mundo, elementos que se materializaron en una forma dramática y en la utilización y supresión de ciertas convenciones.

Para Raymond Williams la complejidad de la obra de Brecht (proceso y productos), se debe a que este criticó y revisó la tradición teatral que le precedía pero que, paradójicamente, desarrolló (1968: 325). La idea del teatro épico resultó una concepción diametralmente opuesta a la que se difundió desde que el teatro de Ibsen se convirtiera en modelo. Lo épico es resultado de un proceso de creación e investigación a lo largo del tiempo y se constituye como respuesta a una situación estética concreta dentro del desarrollo histórico del teatro: la hegemonía y la divulgación del naturalismo o el drama psicológico, introspectivo y burgués por excelencia.

No obstante, H. Ibsen, el dramaturgo noruego que esculpió tal forma de expresión, también experimentó una situación similar: la experiencia social y personal de Ibsen y la necesidad de ser manifestada, le indujeron a alterar ciertas convenciones del teatro de intriga, que en su época se consideraba el teatro “oficial”, pues era la forma dominante del siglo XIX. Así que el autor de *Casa de muñecas* se salió del canon porque tenía que hablar sobre una sociedad que había cambiado y que no estaba siendo representada en el teatro de intriga. Para ello debía encontrar otras maneras de comunicar la nueva experiencia, proponer otras formas y convenciones, tal como demuestra Williams en *El teatro de Ibsen a Brecht*.

En los últimos días de tal siglo y los primeros años del XX, el naturalismo se extendió como forma hegemónica y era patente en el teatro de Strindberg, Chejov y muchos otros autores que continuaron desarrollando el proceso iniciado por Ibsen. A pesar de que los naturalistas fueron reformadores del teatro, pues sus estilos y convenciones (la cuarta pared, por ejemplo) eran diferentes de la estética de los románticos, su paradigma también se agotó. El problema para Brecht era que el teatro naturalista apelaba en exceso al efecto de identificación.

Los factores que incidieron en la manera de repensar la noción de identificación en el teatro épico fueron las complejas relaciones entre la experiencia y la historia, así como los asuntos ideológicos o estéticos que se configuraron a partir de una percepción sobre el entorno, la sociedad y el teatro. La nueva etapa histórica, o la “época científica”, parafraseando a Brecht, transcurría con dificultades: las generadas a partir de las grandes crisis sociales provocadas por las guerras, que en el siglo XX adquirirían connotaciones mundiales. Lo preocupante para muchos, entre ellos

Einstein, como bien menciona Brecht, era que los avances científicos no estaban contribuyendo a mejorar la vida del ser humano: aunque la ciencia aceleró la producción de conocimientos, algunos estuvieron al servicio de la destrucción masiva.

Tantos adelantos científicos condensados en pocos años implicaron nuevas maneras de entender la relación del ser humano consigo mismo, con los otros y con el mundo. Señalaba Brecht que: “Nuestra convivencia como hombres –esto es: nuestra vida– está determinada por la ciencia en una proporción completamente nueva” (1948: 10). Y también agregó: “Aunque las nuevas ciencias han posibilitado un extraordinario cambio y, ante todo, le han dado a nuestro mundo una gran plasticidad no por ello puede decirse que su espíritu nos llene y determine a todos” (11).

Los privilegios y descubrimientos científicos estaban transformando la concepción del mundo y la experiencia social. Para el autor y teórico del teatro épico había una enorme responsabilidad en que el ser humano pudiese dominar la naturaleza. También sabía que la ciencia estaba al alcance de una elite que, exclusivamente, podía beneficiarse de sus virtudes, y que la industrialización y la explotación obrera estaban posponiendo el ideal de una sociedad homogénea en términos sociales.

La “era científica” suponía algunas contradicciones, por ejemplo que: los adelantos tecnológicos, si bien procuran cierto dominio sobre la naturaleza, excluyen la resolución de los problemas sociales, por lo que estos quedaban fuera de control. Así que Brecht pensó que a través del teatro podía configurar una “imagen practicable del mundo”. Y que sería útil si además de divertir podía exteriorizar las contradicciones sociales en la convivencia de los seres humanos, por eso reflexionaba: “será necesario renunciar más o menos a la identificación para conseguir ese objetivo” (1933- 1947: 80). Según Brecht, el efecto de identificación que es reseñado en la *Poética* de Aristóteles, funcionaba de una manera particular en la sociedad antigua, mas en los tiempos modernos no tenía el mismo sentido porque la sociedad había cambiado.

Así pues, Brecht estudió el teatro del pasado con una mirada crítica y para ello se fundamentó en Aristóteles. No se puede entender el teatro sin tener en cuenta el marco conceptual que elaboró el pensador griego. Y en el ejercicio de reconocimiento de los aspectos constitutivos de aquello que diferencia al teatro de otros modos de imitación, dialogó con el antiguo filósofo. En definitiva, conoció y se apropió de las convenciones y los atributos del modo teatral de representar historias. Además, me

parece que su complicidad con Aristóteles, en tanto que lo toma como punto de partida, es notable no solo en la denominación de su teoría, drama anti-aristotélico, sino en el guiño que le hace con la escritura de *El pequeño organon para el teatro*.

Lo que quiero destacar es que Brecht se conectó con la tradición teatral, pero la interpretó a partir de su propio criterio y las necesidades de su tiempo. La conciencia histórica y su conciencia social afectaron su proceso creador. Desde su punto de vista el teatro no era solo un vehículo de contenidos ideológicos, sino una manera de afectar la sociedad y entablar un diálogo con un receptor activo. Estaba apelando por una nueva relación.

El hecho de que la mimesis produjera la identificación del espectador, incluso cuando se sabe que lo representado es emulación y/o artificio, resultó extraordinario para el teórico y dramaturgo alemán. Hegel, según Brecht, comentó en su *Estética* que el efecto de identificación es una facultad humana que no discrimina ficciones de realidades. Hoy sabemos gracias a la neurociencia que las neuronas espejo<sup>116</sup> tienen mucho que ver en el fenómeno. No obstante, a pesar de la causa, nos implicamos y conmovemos con la misma intensidad en relación a la ficción que a la realidad. Y este fundamental efecto, que no solo se produce en el teatro sino en diversas disciplinas artísticas, resultó un digno asunto para ser investigado.

Lo primero que Brecht subrayó cuando revisó la tragedia fue su particular objetivo:

Aristóteles impone como objetivo a la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. Definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación, independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles o prescinda de ellas. El singular acto psicológico de la identificación se realiza de manera muy diferente a través de los siglos (1933- 1947: 19).

Para provocar la catarsis el espectador debe identificarse con el héroe trágico. Este efecto, en relación a “las personas actuantes” y con los personajes, también sucedía en el naturalismo que había empezado Ibsen, corriente teatral que coincidía con el principal precepto de la “dramática aristotélica”. Pero y ¿si el objetivo no fuera

---

<sup>116</sup> Para más información sobre teatro y neurociencia, específicamente sobre las neuronas espejo, véase Clelia Falleti (2010: 15- 28) en particular “El espacio de acción compartido”.

producir la catarsis sino la conciencia social o la capacidad del ser humano para afectar su entorno?

Paradójicamente, Brecht tampoco es que estuviera por completo alejado del teatro naturalista, según Peter Szondi:

Al igual que Piscator, Brecht es un heredero del Naturalismo. Porque sus ensayos también partieron de donde se manifestara la contradicción entre temática social y forma dramática: El «drama social» de los naturalistas. Sin embargo, ni él ni Piscator fueron continuadores del Naturalismo, sino de la antítesis que albergaba y que bajo el dictado del canon formal dramático sólo había podido manifestarse camuflada bajo términos temáticos, para procurarle una exteriorización a expensas de la forma dramática (1956: 175).

El problema parecía ser que la identificación reduce el pensamiento crítico porque se produce empatía con lo representado, que, dentro del contexto teatral que le tocó vivir al dramaturgo alemán, señalaba los conflictos psicológicos de la sociedad burguesa, que era, precisamente, lo que quería amonestar. Recordemos que Brecht fue exiliado durante la segunda guerra mundial por simpatizar con el marxismo. Y para él se había radicalizado la lucha de clases, por lo que era ingenuo asumir al público teatral como una totalidad homogénea, e inverosímil que todos los sectores de la sociedad se identificaran con las mismas situaciones representadas. Así, resultó fundamental en su campaña esclarecer que los intereses de clase se disfrazan, y subrayar que una parte de la población es utilizada y explotada mientras convive al margen e inconsciente de su condición social. Lo que significaba que la humanidad no se comprendía, ni se comportaba con ecuanimidad.

Tales circunstancias irresueltas e injustas para la inmensa mayoría parecían determinadas, naturales e imposibles de transformar, como si fueran producto de una herencia “divina”. Para cambiar esas condiciones había que construir alternativas. Y desde la perspectiva de Brecht una posibilidad, acorde a sus intereses, era la consolidación de un teatro dialéctico que ayudara a los espectadores a comprender su situación social, y a advertir sus contradicciones en lo escenificado, pero también que les recordara la capacidad humana de intervenir el mundo para transformarlo. En palabras de Williams (1968: 326- 327):

Lo que Brecht atacó fue la exclusión, por convenciones particulares de verosimilitud, de todo comentario directo de una conciencia alternativa, de puntos de vista alternativos. Al nivel más simple él está clamando por su

restauración: históricamente, éstas eran las convenciones del coro, el narrador y el soliloquio.

Brecht empezó sus experimentos indagando cómo se podía reducir o catalizar la identificación. Sin embargo, esta preocupación no era únicamente suya porque el teatro Am Schiffbauerdamm de Berlín tenía experiencia en tales asuntos, primordialmente en lo que atañe a un estilo de interpretación épico. Por eso el dramaturgo alemán que consolidó el drama épico admite que sus tentativas son la continuación de aquello que había comenzado Erwin Piscator, cuyo proceso experimental había dado con la apropiación del “aparato técnico”.

Brecht estudió el efecto de identificación para ponerlo en crisis. Pero no pretendía una crisis arbitraria, sino que quería transformar la conciencia de sus interlocutores y que aflorara una relación de comunicación dialéctica y compleja, con puntos de vista heterogéneos dentro de un mismo artefacto dramático. El teatro podía y debía ser útil en relación a las circunstancias conflictivas del momento.

El teatro épico en tanto proceso experimental no era una forma del teatro terminada, sino todo lo contrario, era el inicio de una indagación. Y Brecht lo asumía como tal incluso en el plano escénico donde aplicaba sus preceptos teóricos. Allí sostenía que la actuación o interpretación épica:

Es *un* camino, el que nosotros hemos hecho. Los experimentos tendrán que continuar. El problema atañe a todo el arte y es formidable. La solución que aquí se propone es sólo *una* de las soluciones quizá posibles para el problema que se resume así: ¿en qué medida el teatro puede ser al mismo tiempo entretenido y didáctico? (Brecht, 1933- 1947: 87).

Y pensaba que la técnica de actuación empleada por Stanislavski era un aporte importante, a pesar de que, en su opinión, condicionaba a los actores y a los espectadores que asistían al encuentro teatral:

Todas las teorías sobre la técnica del actor o del escenógrafo –la más reciente, el sistema plenamente desarrollado de la representación teatral del director y actor ruso Stanislavski- consisten casi por completo en recetas<sup>117</sup> sobre cómo forzar la identificación del espectador con los personajes de la pieza. El sistema de Stanislavski constituye un avance porque es un sistema.

---

<sup>117</sup> El problema de las “recetas” o las “fórmulas” en el arte es que son informaciones “dadas” o ya socializadas, que dan cuenta de los procesos, experimentos y experiencias de otros. Me parece que Brecht intentaba recalcar la idea de que el proceso que emprende cada individuo es tan válido e importante como el que han emprendido los grandes maestros del teatro.

La manera de actuar que él propone fuerza sistemáticamente la identificación del espectador, es decir, no es un mero resultado del azar, del capricho o del ingenio. [...] El avance es evidente cuando la identificación se produce en el caso de personajes que hasta ahora «no jugaban» un papel en el teatro: los personajes proletarios. No es una casualidad que, por ejemplo, en América los teatros de izquierdas empiecen a interesarse por el sistema de Stanislavski (173- 174).

Si a Stanislavski le interesaba indagar “las circunstancias dadas”, para Brecht la idea de lo “dado” era criticable. Lo “dado” no cabe en el pensamiento brechtiano por pura coherencia teórica. De tal manera que la técnica de interpretación épica subraya una premisa fundamental: “subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir con cada obra” (98). Y por consiguiente, cada actor debería someter al personaje que debe representar a un examen riguroso, para diferenciar los atributos del ser ficticio del ser real, el actor debería tener conciencia de las divergencias entre él y su personaje (133).<sup>118</sup> En resumidas cuentas, el tipo de actuación del teatro épico no puede darse la identificación total, debe destacar la diferencia, el punto de vista alternativo, no la igualdad.

Seguramente fue por eso que Brecht no dejó ningún manual de técnicas interpretativas con la descripción de ejercicios (un material dado como lo hiciera Stanislavski), sino que más bien configuró un discurso teórico que cada quién materializa a su manera.

En el teatro épico son importantes otras ideas que mencionaré brevemente: el gesto social y la historización, ambas se relacionan con la interpretación. Un gesto social funciona para demostrar el comportamiento o la conducta humana en su configuración social. En otras palabras expone el comportamiento de una persona en relación a otra y demuestra las fuerzas, tensiones y oposiciones sociales, es decir, la lucha de clases: “la actitud de defensa ante una mosca no es, de momento, un gesto social, la actitud de defensa ante un perro podría ser, si por ella se expresa por ejemplo la lucha que un hombre mal vestido ha de entablar con los perros guardianes” (241). El gesto social es aquel que permite al espectador realizar algún tipo de síntesis sobre la sociedad representada.

Para conseguir la representación del gesto social Brecht recurría a la música. A través de una orquesta tocando en vivo se permitía la fragmentación o la irrupción

---

<sup>118</sup> Para más información sobre los principios y las recomendaciones al actor véase Brecht (1933-1947: 131- 153), en particular “Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciación”.

de la acción dramática, de tal manera que catalizaba la hipnosis generada por la ilusión de realidad. Al fracturar la convención naturalista, el efecto de ilusión de realidad, agregaba a la representación un elemento externo, por lo que la escenificación ganaba peso en forma poética, había pues una especie de distorsión. Había una deformación en la ilusión de la realidad que reafirmaba el carácter ficticio de la representación.

En *La ópera de los tres peniques* los personajes revelan sus pensamientos y sentimientos íntimos, así como sus percepciones sobre el entorno y la realidad a través de canciones porque permiten: “desenmascarar la ideología burguesa, precisamente actuando de manera puramente emocional y sin renunciar a los habituales trucos narcotizantes” (231). Pero Brecht sabía que, paradójicamente, la música estimula la identificación, así que sacaba provecho de tal recurso para que los espectadores sintieran empatía con los maleantes que protagonizan *La ópera de los tres peniques*. Esperaba que de esa contradicción emergiera el pensamiento crítico y que el espectador entrara en crisis al reconocer que la familia de estafadores Peachum, con quien se identifica en varios segmentos, tenía una dudosa moral.

Es preciso apuntar que la idea de la historia supone subrayar que los seres humanos no son seres acabados, ni determinados, sino que cambian. Por eso la idea de la historización también era y es importante. Brecht explicaba que el personaje: “sin duda es tal como es, porque hay suficientes razones para ello en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro, si hacemos caso omiso del tiempo, y dejamos que le forme otro tiempo. Como hoy es así, ayer habría podido ser de otra manera” (1933- 1947: 274). El personaje y la historia, en equivalencia con la vida de las personas, no son asuntos terminados, definidos y cerrados, sino que se van haciendo en el ser y el hacer, su configuración entraña un proceso.

Por otro lado, la tendencia didáctica del teatro épico no es particularmente “original”, Brecht no se la inventó. En el teatro oriental y en el teatro religioso de la Edad Media y de las misiones jesuitas, lo didáctico era un rasgo constitutivo. Incluso durante la Ilustración el teatro entretenía y educaba. En ese contexto cuando se anteponía el placer sobre el conocimiento se atribuía vacuo, acusación, pienso yo,



acorde con el “espíritu de época”. Posteriormente se redujo el componente didáctico porque los intereses de la sociedad cambiaron.<sup>119</sup>

En el siglo XX el aspecto didáctico del teatro épico supuso una fisonomía distinta gracias al objetivo social que perseguía. Menciona Genoveva Dieterich que Brecht: “buscaba un teatro basado menos en el individuo y más en la colectividad, menos en el «destino» y más en las coordenadas sociales” (12). Según Brecht, parte de la recuperación del elemento didáctico en el teatro de vanguardia se debe a la gran etapa experimental que se extendió por el viejo continente durante los primeros decenios del XX, cuando el teatro pasó por una situación de exploraciones y transgresiones que no se había dado antes. Lo que implicó, entre otras cosas, la bifurcación de dos tendencias que muchas veces tienen puntos de contacto: la de un teatro de entretenimiento y la de un teatro pedagógico. Estas indagaciones iban acentuando lo uno o lo otro. De hecho, la mayoría de búsquedas que realizaron directores de escena como Stanislavski, Craig, Meyerhold, Brahm o Reinhardt, por mencionar algunos, determinaron y comprobaron las posibilidades recreativas de la maquinaria teatral (67).

En el otro extremo, las innovaciones dramáticas que realizaron Ibsen, Strindberg, Chejov o Hauptmann, los renovadores del teatro desde la codificación literaria, apelaron más bien a otra preocupación, la de abordar los problemas sociales y representarlos. Los dramaturgos impulsaron y restablecieron las posibilidades didácticas del teatro. Por eso cuando hay comunión entre las dos tendencias, es decir, cuando alguien como Brahm escenifica una obra de Ibsen o, cuando alguien como Stanislavski monta una pieza de Chejov aflora el gran teatro, uno que divierte y al mismo tiempo enseña.

Brecht si bien reconoció el valor simbólico de vincular el teatro a las luchas sociales, tampoco ignoraba que en la praxis había un enorme abismo entre lo didáctico y lo recreativo. Las dos tendencias que durante la transición del XIX al XX contribuyeron a su separación, fueron el naturalismo y el expresionismo. El naturalismo frenó el juego de la fantasía y de la imaginación en su preocupación por influir socialmente. Y después de la guerra el expresionismo acentuó el universo de lo

---

<sup>119</sup> El tipo de representaciones que más se mueve entre la sociedad actual, siglo XXI, me parece que es la publicidad. Ahí existe un elemento didáctico que funciona de otra manera y para un fin poco filantrópico.

imaginario, así que enriqueció los elementos estéticos o los recursos expresivos de la escena mientras minimizó su responsabilidad didáctica.

No sobra recordar que Brecht antes de ser uno de los representantes del drama social, vivió un proceso de producción dramática dividido en dos etapas, siendo el expresionismo el primer momento de su proceso. Fue después que se inclinó hacia la forma épica del teatro. Y de hecho, una pieza como *La ópera de los tres peniques* integra los dos planos de la experimentación, aunque en función de construir conciencia social, como dije antes.

No obstante, en el proceso de experimentación aparecieron situaciones que favorecieron el desarrollo histórico del teatro y otras que, por el contrario, lo empeoraron. La preocupación por explicitar los problemas sociales influyó en las maneras de construir un drama. Y a veces la intención filantrópica afectó a la forma de tal manera que la fábula y la construcción dramática fueron sacrificadas.<sup>120</sup> Lo que repercutió en que el teatro perdía recursos estéticos: “Verdaderamente no puede decirse que no se hayan obtenido éxitos, pero tampoco que no ha costado nada” (70-71). Los experimentos contribuyeron al empobrecimiento del gusto y del estilo.

La idea de experimentación en el teatro, pero también en el arte, a lo largo del pasado siglo, apeló a la validación de todo. Y, en muchos casos la combinación arbitraria de técnicas con estéticas y con discursos, promovió la decadencia y una crisis del estilo.

Hoy, en muchos casos, el teatro experimental es una especie de moda, como si la idea de la experimentación se hubiese trivializado. Se puede incluso constatar que el resultado de esas investigaciones no se sistematiza, difunde ni evalúa o discute en los términos del descubrimiento. Desde mi punto de vista es importante diferenciar las etapas de un proceso de producción artística, pues hay un legítimo momento de formación, y por lo tanto experimentación como entrenamiento o espacio del reconocimiento y del aprendizaje, y otro en el que hay un bagaje, una experiencia consolidada que se pone al servicio de una verdadera experimentación “científica” con todas sus implicaciones prácticas y teóricas, y con el riesgo y la profunda responsabilidad que presupone.

Para Raymond Williams: “Brecht creó, tras un largo experimento, [...] una forma dramática en la que los hombres eran mostrados en el proceso de producirse a

---

<sup>120</sup> Esta situación se presentó en Colombia con el florecimiento del teatro universitario y en algún punto del desarrollo del movimiento del *nuevo teatro*.

sí mismos y de producir sus situaciones” (1968: 327). El espectador del teatro épico se convertiría en crítico, en un ser pensante que podría hacerse una opinión frente a los acontecimientos, sus causas y soluciones. Como el teatro que se proponía era científico, debía apelar al dominio del hombre sobre el entorno y no a la inversa. Y como el trabajo de Brecht se desarrolló en la puesta en escena y en la codificación literaria se entiende que sus preocupaciones intelectuales y filosóficas se extendieran a los aspectos dramáticos y formales para dar cuenta de las nociones y objetivos de su interés. Según Williams para trascender lo técnico, es decir, para que un método se convierta en convención dramática: “debe aplicarse a obras que estén escritas en los mismos términos” (329).

Llegados a este punto me parece necesario volver a destacar que la teoría de Brecht se iba configurando en el hacer, de tal manera que su trabajo era incierto para él mismo. No sabía cuál sería el rumbo de sus experimentos. Su investigación germinó a partir de la experiencia acumulada, de una necesidad por configurar una expresión particular, que diera cuenta de una forma de sentir, pensar y experimentar el mundo. De tal manera podemos entender el teatro épico como una “estructura de sentimiento”. El trabajo estético de Brecht iba de continuo desde la experiencia hasta la configuración de una forma dramática, en la que depositó una percepción sobre el mundo.

En definitiva, Bertolt Brecht reforzó el carácter ambivalente del teatro, no solo incluyendo diversidad de puntos de vista, voces o conciencias alternativas, sino atribuyéndole una doble función: que fuera divertido y didáctico. Estaba convencido de que la diversión del siglo XX tenía unas implicaciones tan particulares que no se semejaban ya a las del teatro clásico del siglo V, ni tampoco a las del siglo XIX. De tal modo es notable que Brecht, como epígono de Marx, tenía una gran conciencia histórica.

El teatro épico se constituye para entablar una discusión sobre los problemas que las sociedades modernas no han podido resolver, quizá cuando esos problemas cambien o desaparezcan, el teatro épico también degenere en otra forma dramática que se ajuste con las experiencias emergentes o pre-emergentes. Parece claro que la “dramática épica” no tiene sentido en territorios que ya concluyeron la discusión sobre la lucha social. No es el caso del teatro latinoamericano en general, ni en particular del teatro colombiano en el umbral del siglo XXI, porque la crisis de violencia y desigualdad económica, la corrupción y el capitalismo desorbitado, son

elementos que constituyen la cotidianidad del país. Si hablamos de desarrollo social y económico en Colombia, lo cierto es que no hay homogeneidad, por eso mientras se mantenga esa condición sociopolítica el proceso activado por el teatro épico seguirá vigente.

A pesar de que a nosotros nos llega la teoría del teatro épico como una forma socializada y definitiva, incluso “dada”, asunto que Brecht intentó evadir, su trabajo era el comienzo de un proceso más amplio. La forma épica del teatro implica un discurso, un pensamiento sobre el teatro y la sociedad en cierta fase histórica, que a su vez se manifiesta en unas convenciones y unos problemas formales. De hecho la relación entre identificación y extrañamiento, y por otro lado, de lo narrativo y lo dramático, serán las meta-categorías de análisis que usaré en este segmento de la investigación.

#### **IV. 1. 1. Lo épico según Brecht: identificación y extrañamiento**

La configuración del teatro épico supone una transformación tonal en el teatro oficial, de acuerdo a condiciones históricas. Para Brecht: “La identificación es el gran medio artístico de una época en la que el hombre es la variable y su entorno la constante” (1933-1947: 82), premisa que caracterizaba al teatro aristotélico –en los términos de Brecht–, y que debía cambiarse porque los seres humanos de la “era científica” han de tomar las riendas sobre el entorno.

El teatro épico no se encuentra al servicio de todos los hechos, sino de aquellos que, siendo potencialmente modificables, urgen de ser cambiados. Por eso al teatro épico le interesa representar la convivencia de los hombres y lo digo en presente, porque es una forma del teatro que da cuenta de un proceso histórico que todavía está activo, afirmación que será confirmada cuando termine este estudio.

En una obra aristotélica los espectadores se identifican con la emociones del héroe de la pieza. Ya sabemos que es inevitable porque se trata de un efecto estético que se da en el ser humano. El problema es que según se desarrollan los hechos, más limitadas se vuelven las posibilidades de reaccionar con emociones alternativas a las que experimenta el héroe; si el personaje dramático se siente decepcionado u horrorizado, los espectadores también. Y como los receptores son condicionados más

fácilmente por la identificación afectiva o emocional, no pueden poner en tela de juicio las acciones emprendidas por los personajes o sus conductas. El teatro aristotélico, en los términos de Brecht, subordina las coordenadas sociales que pasan desapercibidas mientras la identificación emocional gobierna, después de todo lo que pretendía la tragedia era la catarsis.

Comprometido con su rol científico y político Brecht quería probar que se puede reducir o catalizar tal efecto –la identificación emocional- y, además, que hay diversas formas de activar las emociones, por ejemplo con el extrañamiento y la diversificación de perspectivas. Fue pues esta otra variable de su investigación.

La relación entre los efectos emocionales y racionales en el teatro, se pueden detectar a partir de la dramaturgia. Y dicha relación -emoción y razón- es tan interesante como compleja. Por lo mismo no debe explicarse en los términos del maniqueísmo, pues Brecht sabía que una forma dramática sumamente racional como la pieza didáctica, produce, paradójicamente, efectos emocionales (21).

A propósito, José Sanchis Sinisterra plantea que: “La oposición entre sentimiento y razón es, en realidad, una falsa dicotomía propia de la burguesía en descomposición” (1968: 59). Y a riesgo de perder el hilo de esta exposición es inevitable para mí hacer un breve comentario: hay una tendencia cultural a separar el sentimiento de la razón, el cuerpo del pensamiento y la voz o la palabra del cuerpo, intentos de fragmentación que, curiosamente, han hecho mella en la historia del teatro. Pero ¿por qué esa tendencia a la fragmentación?

Una de las premisas más impactantes en la hipótesis brechtiana sobre las emociones es la que indica que son condicionadas por la clase social. Ni siquiera las emociones son arbitrarias, sino que han sido provocadas para conseguir la empatía con el círculo que las infunda. De tal manera la emoción, algo que por un “extraño sentido común” creemos natural y orgánico, representa un interés particular, se encuentra al servicio de una clase (Brecht, 1933-1947: 22).

Si en una pieza dramática predominan los efectos emocionales, para producir la identificación, es imposible que el espectador desarrolle un punto de vista particular o alternativo sobre las acciones representadas, pues solo se compromete emocionalmente. La empatía nubla la comprensión intelectual o racional sobre las causas y condiciones en que las acciones y los hechos ocurren. Si el espectador tan solo se involucra afectivamente con el personaje, le resultará difícil percibir el

contexto en el que se desenvuelve. Y si no puede ver ese entorno, entonces no puede ser crítico, ni darse cuenta de que las circunstancias pueden cambiar.<sup>121</sup>

La idea central del teatro épico es destacar la potencialidad de transformación social. Por eso el contexto se constituye como un objeto de estudio fundamental, ya que el “mundo exterior”, apenas insinuado en el naturalismo, en el teatro épico se encuentra en primer plano, es esencial. Una clave para establecer si una forma dramática es o no aristotélica en los términos de Brecht, es observar el papel que se le asigna al contexto, es decir, que en el análisis de una obra cabe preguntarse si el entorno es un marco en el que se circunscribe la acción o si es lo que determina la acción.

Antes de pasar adelante tengamos en cuenta que, según la dramaturgia, la ilusión de realidad es un aspecto que configura el fenómeno de la recepción dramática. La ilusión de realidad se caracteriza por estimular la pérdida de la conciencia sobre lo representado en tanto ficción o “ilusión”. Al respecto Brecht pensaba que:

La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte<sup>122</sup>, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado.

Y ésta es la razón de nuestra exigencia actual de naturalidad: deseamos [Brecht y los reformistas del teatro] cambiar la naturaleza de nuestra convivencia (31).

Para neutralizar la ilusión de realidad, Brecht acudió a un efecto que ha sido utilizado en diferentes dramaturgias a lo largo del tiempo y que tiene diversos nombres: extrañamiento, distanciamiento, aunque probablemente se conoce más como efecto V porque en alemán se escribe “*Verfremdungseffekt*”. Extrañar o distanciar en palabras de Brecht: “significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los

---

<sup>121</sup> Una identificación emocional total, durante el transcurso de toda la representación, quizás solo es posible en el caso de un público infantil, o de unos espectadores que no tengan cierto nivel educativo. No creo que exista una identificación emocional total, es decir, de comienzo a fin de un espectáculo y con el mismo compromiso de todos los espectadores.

<sup>122</sup> Esta idea también fue planteada, aunque en otros términos, por V. Shklovski, un formalista ruso que seguramente Brecht leyó o conoció. Según Pau Sanmartín, quien estudia a los formalistas rusos: “un primer requisito general de todo procedimiento y efecto literario es su perceptibilidad: una perceptibilidad que saca a la forma de su automatismo receptivo” (2008: 75- 76). La ilusión de realidad provoca el automatismo, por lo que el extrañamiento funciona para lo contrario. También es interesante subrayar la distancia entre la realidad y la ficción, o la realidad y el arte, pues el arte sirve para que volvamos a mirar o descubrir las cosas que nos rodean, pero que dejamos de mirar.

aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (83).

El extrañamiento es un efecto característico del teatro épico que funciona para hacer llamativo lo que parece “normal”, “natural”, lo “dado” o lo “obvio” y que contribuye a la configuración de un pensamiento complejo, incluso paradójico. Valiéndose del extrañamiento Brecht elaboró la forma y el discurso del teatro épico y le ofreció al espectador alternativas, es decir, la posibilidad de relacionarse con lo representado como si fuera un investigador y/o un juez, porque el extrañamiento separa al espectador de lo representado para que el objeto observado se perciba con curiosidad, como si fuera un objeto extraordinario y desconocido o algo que se descubre.

En el teatro épico hay que estar al acecho de los “campos hipnóticos”, pues estos ejercen tal presión que dejamos de ver con extrañeza. Los elementos que propician ese magnetismo son diversos, pero Brecht destacó la atmósfera y la convención de la cuarta pared, precisamente dos de los elementos que caracterizan al teatro naturalista.

La teoría de Brecht no descarta ni anula la idea de la identificación, pues en tanto cualidad de la experiencia estética es imprescindible, y además fundamental si la intención es ponerla en crisis. Lo que propone la hipótesis de Brecht es que puede y debe realizarse un trabajo de filigrana, compromiso y conciencia respecto a cómo, dónde y cuáles efectos son más eficaces o necesarios para alcanzar el cometido didáctico. Su propuesta no es otra que hacer un examen riguroso de las emociones y efectos que provoca y debe provocar cada pieza dramática, en determinados momentos, para acentuar o disminuir la identificación con un propósito.

#### **IV. 1. 2. Identificación y extrañamiento desde el prisma de la dramatología**

En la dramatología el efecto de identificación se relaciona con el eje que da cuenta de los fenómenos de la recepción teatral o la “visión dramática”.<sup>123</sup> En dicha

---

<sup>123</sup> Para una mayor comprensión véase García Barrientos (2001: 93) en particular “Visión”. Allí son desglosados los fenómenos que constituyen este eje de análisis dramático. También se recomienda “«Distancia»: Ilusionismo y antiilusionismo en el teatro”, (194-196). Y: “Distancia narrativa y distancia dramática”, (196-198), “Ilusionismo y distancia en la recepción teatral”, (202-207), “«Perspectiva»: Objetividad y subjetividad en el teatro”, (208-209), “Perspectiva narrativa y

teoría la identificación se explica a través de la relación entre el “ilusionismo y la distancia en la recepción teatral”, pero también se ve afectada por la perspectiva, una de las variables que puede alterar la recepción sobre lo representado. Para entender la relación identificación/extrañamiento, más vale empezar por una idea que ya expuse en otro capítulo, la de la ilusión de realidad.

La ilusión de realidad busca que lo representado, de naturaleza siempre ficticia, parezca real. Por lo tanto al “ilusionismo” se opone el “antilusionismo”, que sería el efecto contrario, uno que evita o fractura la ilusión de realidad y al que también se puede llamar distancia. Así pues, lo representado puede provocar la ilusión de realidad o la distancia –en diferentes grados–, sobre la realidad representada.

Por otro lado:

Para nosotros la distancia es un aspecto de la participación teatral, de la visión dramática, presente en cualquier forma del teatro, sobre el que se puede actuar para lograr determinados fines o efectos, uno de los cuales será el extrañamiento brechtiano: ni la única manera de servirse de la distancia teatral ni tal vez el único procedimiento para conseguir los fines que el teatro épico se propone (García Barrientos, 2001: 203).

A la distancia se puede oponer, además del ilusionismo, otro vocablo: la identificación, pero su relación más que opuesta es copulativa. Hablar de identificación en la dramaturgia también es hablar de la idea que Brecht quería poner en crisis. La identificación, un efecto constitutivo pero no exclusivo del teatro, es más compleja de lo que desarrolló el teatro épico porque: “tal identificación puede ser de muy diverso tipo: afectiva,<sup>124</sup> perceptiva, cognoscitiva, ideológica, etc.; con un personaje determinado, con varios, con el conjunto del mundo ficticio, etc” (203). No obstante, el interés del teatro épico por los fenómenos de la recepción teatral manifiestan la preocupación de alterar la percepción del espectador y convertirlo en un ser analítico, observador y descubridor.

El asunto de la identificación se puede complicar dependiendo de que lo representado se exponga desde un punto de vista objetivo o subjetivo. Conceptualmente la visión del drama es objetiva, mientras que la visión del cine está mediatizada por la cámara. En ese sentido, el drama teatral es visión sin mediación, es

---

perspectiva dramática”, (210-215), “Aspectos de la perspectiva en el teatro”, (215-216), y por último “Perspectiva afectiva”, (223-225).

<sup>124</sup> García Barrientos apunta que a la “perspectiva afectiva” se vincula la catarsis. En la dramaturgia cuando hay identificación afectiva con el personaje se habla de empatía y cuando hay distancia antipatía.



decir, representación objetiva. Sin embargo, la cuestión de la perspectiva en el teatro: “se reduce a la dicotomía entre *perspectiva externa* (posibilidad no marcada: visión desde fuera: objetivismo) y *perspectiva interna* (posibilidad marcada: visión compartida con un personaje: subjetivismo)” (212).

Lo dramático implica immediatez, significa que lo representado es en principio, o por su propia naturaleza, objetivo ya que lo representado ocurre frente a los ojos del espectador, sin medicación alguna. El problema es que se puede alterar esa premisa, para hacer que lo representado pertenezca al punto de vista de alguien y se convierta en una representación subjetiva. El fenómeno del metateatro supone un juego con los puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva también se puede tratar como un fenómeno independiente, vayamos al ejemplo que nos proporciona *Hamlet*. En esta obra shakesperiana, Hamlet es visitado por el fantasma de su padre, que exige venganza. El espectro se presenta “objetivamente” porque lo perciben los espectadores, Hamlet y los centinelas del castillo. No obstante, la objetividad puede afectarse si el espectro solo es percibido por Hamlet y los espectadores, mientras los centinelas y otros personajes no pueden acceder a esa visión. En tal caso se produce la identificación de los espectadores con la perspectiva subjetiva de Hamlet. El asunto acarrea lo siguiente: “el público se identifica con la visión –subjetiva- del personaje (perspectiva interna) o se enajena de ella, como los demás personajes, manteniendo la visión desde afuera, “extrañada” o, si se quiere, “objetiva” (perspectiva externa) (209). Ahora bien, lo más interesante del fenómeno es que la perspectiva externa puede equivaler con el extrañamiento, aunque no necesariamente en el sentido brechtiano, y la perspectiva interna con la identificación. En ese orden de ideas, si los espectadores y los centinelas ven a Hamlet hablando solo, lo que se nos indica es que el público no se identifica con el punto de vista de Hamlet, sino con la perspectiva objetiva y extrañada de la visión fantasmal (212).

Esto no es todo, la dramatología también explica que la identificación puede ser fija y darse siempre con el mismo personaje, ser variable, pues según el tramo de la acción hay identificación con diversos personajes, pero también puede ser múltiple (García Barrientos, 2001: 213). La identificación múltiple significa que se puede acceder al mismo contenido dramático pero desde la perspectiva de diversos personajes. Hay una obra de teatro colombiano, *Solos para piano*, opera prima de Pedro Miguel Roza Flórez, en la que se evidencia con claridad el funcionamiento del

multiperspectivismo, pero incluso en un cuento como *La señorita Cora* de Cortázar, puede apreciarse el fenómeno.

Otro asunto para tener en cuenta es que cuando la perspectiva es interna, hay dos alteraciones que se pueden presentar, la paralepsis y la paralipsis, la primera brinda una información mayor que la permitida y la segunda esconde información.

Pero, hay otro problema: la subjetividad y perspectiva interna puede seccionarse en dos posibilidades: por un lado, en la perspectiva interna “implícita” que supone identificarse con el dramaturgo de la obra. Por el otro, en la perspectiva interna “explícita”, que significa la identificación con algún personaje de la obra. Es curioso, pero ciertamente hay elementos dramáticos que evidencian la perspectiva del dramaturgo, como las elipsis por ejemplo, a pesar de la inmediatez que supone el teatro (214).

La perspectiva sensorial se remite a lo que se ve, a lo representado, que se corresponde con la perspectiva externa y objetiva. No obstante, cuando la perspectiva es interna, subjetiva y explícita se habla de ocularización y cuando la perspectiva es interna, subjetiva e implícita, se habla de endoscopía (217). La perspectiva sensorial tiene más posibilidades, no solo supone hablar de una visión compartida con alguien, sino que afecta a la perspectiva auditiva denominada auricularización “es decir, identificación con lo que oye un personaje, o bien, atendiendo al carácter interior o subjetivo de lo oído, *endofonía*” (220).

La perspectiva cognitiva da cuenta de otro asunto: tiene que ver con los grados de información o conocimiento que manejan los personajes y los espectadores. Si la perspectiva cognitiva es interna se habla de signosis, lo que significa que hay identificación en los niveles de conocimiento entre un personaje y el público, que van descubriendo al tiempo alguna revelación. Así pues, el efecto contrario, cuando el espectador tiene más información que los personajes, lo que por cierto es muy común, se trata pues de una perspectiva externa y extrañada (García Barrientos, 2001: 221).

La perspectiva afectiva o pasional se relaciona con la catarsis aristotélica y con el extrañamiento brechtiano, da cuenta del componente emocional, en otras palabras, es un “aspecto de la participación teatral” que se basa en los efectos afectivos que lo representado puede llegar a producir. Si se da la identificación debe hablarse de empatía y si se da el extrañamiento, de antipatía.

En último lugar, la perspectiva ideológica supone la visión que los personajes tienen del mundo: “La identificación ideológica se resuelve en adhesión o

conformidad y se puede plantear en términos de ‘estar de acuerdo con’, lo que implica la cuestión de ‘quién tiene la razón’ ” (225).

#### **IV. 1. 3. Lo narrativo y lo dramático**

La forma épica, apunta Brecht, quedó afectada a lo largo de la historia a partir de discusiones que buscaban definir lo dramático y lo narrativo: “la diferencia entre la forma dramática y la forma épica se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética” (Brecht, 1933-1947: 43). Las variaciones entre las dos formas dependían del modo en que los espectadores accedían a la experiencia, bien fuera como representación escénica frente a seres vivientes, y en ese sentido social, o en la lectura individual de un libro. Sin embargo, la complejidad del asunto se hizo patente cuando en las obras dramáticas aparecían elementos épicos y viceversa,<sup>125</sup> pero también en el hecho de que el teatro se podía leer.

Las diferencias, supuestamente irreconciliables, entre la forma épica y la dramática se fueron extinguiendo, en particular cuando apareció el cinematógrafo, invento de “reproducción mecánica” acorde a la “era científica”. Este revolucionario artefacto afectó la concepción de Brecht en torno a la experiencia de su interés: el teatro. A través de la proyección de imágenes y registros documentales de las sociedades en crisis, siempre integradas al espectáculo, se podía señalar “el entorno en el que los hombres vivían.” Para Brecht, era importante que las disputas sociales se expusieran fuera de las fronteras en las que surgían, por lo que el cinematógrafo fue una herramienta decisiva para la divulgación de las luchas. Así que el escenario se volvió un espacio narrativo, a través de la implementación de pancartas y proyecciones. Según Brecht la inclusión de estos elementos como parte de la representación involucraban una voz mediadora que era demostrativa más que condicionante, pero ¿hasta qué punto una demostración es o no condicionante?

Con los nuevos recursos narrativos suscritos en la puesta en escena, los conflictos adquirieron importancia en el pensamiento de diversos artistas e

---

<sup>125</sup> Para conocer los ejemplos a los que apela el teórico véase Brecht (1933-1947: 42- 54) en particular “¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?”.

intelectuales, pues incluían en sus obras heterogéneos puntos de vista frente a tales acontecimientos de la realidad. La nueva relación del escenario y los recursos narrativos supusieron que el escenario se convirtiera en una instancia que podía ser tanto mediata como inmediata:

El desarrollo de la acción se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando éste respecto a aquel como el relator épico respecto al objeto de su relato: el conjunto de la obra no se dará en tanto no se efectúe la confrontación de ambos. Del mismo modo, el espectador no se verá excluido de la función, ni tampoco arrebatado hasta su seno por medio de la sugestión (de la «ilusión»), lo que supondría la pérdida de su condición de espectador; por el contrario, se verá confrontado a la acción, brindada de ese modo a su consideración (Szondi, 1956: 177-178).

Lo narrativo como posibilidad de lo dramático se favoreció, desde el punto de vista de Brecht, en parte, para hacer del teatro un objeto que pudiera competir —en el buen sentido—, con el cine y que provocara el interés de un espectador que ha de seleccionar dentro del complejo de ofertas culturales en cuál invertir su tiempo, atención y dinero. Era necesario hacer del teatro un ámbito de la estética que ofreciera experiencias excepcionales y sobre todo diferentes a la serie de posibilidades de entretenimiento que propone la “era científica”. La mezcla de estos dos modos de imitación (narrativo y dramático) dentro del universo dramático del teatro épico, también se vincula con la intención de provocar un pensamiento dialéctico y producir el efecto de extrañamiento.

Para García Barrientos: “la dramática y la épica no constituyen dos formas alternativas del teatro, sino más bien dos formas o dos límites *del teatro*” (2001: 205), lo mismo que pensaba y decía Brecht. García Barrientos, además hace una distinción fundamental entre el modo de imitación dramático y el modo de imitación narrativo, la clave es:

el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna (42).

Tal concepción supone definir lo narrativo (épico) y lo dramático como propuso Aristóteles, es decir, como modos de imitación. Se imita a través de las palabras (contando, relatando) o se imita con cuerpos en el espacio durante un tiempo realizando acciones y hablando (se muestra). El asunto es que el teatro puede contar y

mostrar a la vez. Así pues, la relación entre lo dramático y lo narrativo pasa por subrayar los elementos que son mediatos o inmediatos dentro de una misma obra de teatro, porque cuando son mediatos debemos entender que hay una instancia mediadora, es decir, una voz que configura lo que es narrado o representado.

En este estudio hay dos maneras de exponer la relación entre lo narrativo y lo representado, o en otras palabras, lo narrativo dentro de lo dramático, que es lo que me interesa explorar. En el apartado que la dramaturgia clasifica como formas de la dicción dramática, se explican las formas del diálogo, y allí reside una idea importante: el hecho de que los personajes hablen por sí mismos (con su voz, desde su propio punto de vista y entre ellos) implica un rasgo característico de lo dramático: la inmediatez. Por el contrario, la narrativa supone un tipo de diálogo no conversado entre dos o más sujetos, sino monologado, es decir, hablado por un sujeto narrador que simula ser o estar con otros y en tal sentido, esos otros que imita son, necesariamente, voces mediatizadas por el narrador (51).

En el drama hay un diálogo que es libre y directo. Sin embargo, la premisa sobre la inmediatez también se puede afectar, por ejemplo, cuando un personaje empieza a detallar lo que sucede en un espacio latente, pues el sujeto/personaje que hace la descripción se transforma automáticamente en narrador, por eso me parece que, para evidenciar lo narrativo dentro del drama se puede apelar a una de las funciones teatrales del diálogo, a la función diegética o narrativa que:

es la función mediante la que el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al “fuera de la escena”, en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción. Es la función típica de las escenas de “exposición”, en que se pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama. Es narrativa en cuanto al contenido, no necesariamente desde el punto de vista formal, aunque muy frecuentemente adopta la forma de una narración, como en los “relatos de mensajero” característicos de la dramaturgia clasicista (García Barrientos, 2001: 60).

Otra forma de dar cuenta sobre lo narrativo o narrado dentro de una obra de teatro se relaciona con el fenómeno de los niveles de realidad dramática o el recurso del metateatro, que circunscribe la dramaturgia en el eje de la visión o recepción teatral. Me parece que es pertinente tomar en cuenta este fenómeno porque cuando hay un desdoblamiento en los niveles de realidad, el nivel doblado, es representado, visto y concebido desde el primero. De tal manera que lo que ocurre en el plano

metateatral es una visión que algún sujeto/personaje hace desde el plano intradramático. En ese sentido hay mediación, por lo que no se trata de una visión o representación inmediata, sino mediatizada por algún personaje, es decir, representada desde la perspectiva de algún sujeto/personaje.

Los niveles de realidad, en teoría, son tres, aunque el tercero se puede multiplicar hasta el infinito:

El nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama. Y la lógica de los niveles se puede formular así: la escenificación de un drama primario es por definición extradramática, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es por definición intradramática, etc. (231).

Dentro del plano intradramático, que es por naturaleza el plano de la ficción dramática, se puede insertar otro plano o nivel de la ficción: el metadramático, de tal manera que hay un drama dentro del drama. A su vez, la dramatología explica que hay tres maneras diferentes de representar un drama en otro. Primero: el llamado metateatro, es decir, cuando hay una obra de teatro en otra, tal como sucede en *Hamlet*. En el nivel intradramático Hamlet propone a unos personajes que hagan una obra de teatro, por lo tanto la representación metadramática coincide en su forma de expresión con la forma teatral.

La segunda forma de implantar un drama dentro de otro es llamada metadrama y conlleva otra premisa, no se presenta como una obra de teatro sino como un sueño, una alucinación, pero jamás como una puesta en escena, también puede ser un recuerdo, un pensamiento y hasta incluso el relato verbal de alguien. Y la tercera forma es la denominada metadiégesis que es una: “fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia” (323), por ejemplo, contada por uno o más personajes dentro de la representación.

## **IV. 2. Lo épico en diez casos**

En tanto que lo épico también puede entenderse como una estructura de sentimiento, y es un proceso continuado por Bertolt Brecht que no ha culminado, se puede utilizar como eje de análisis para el teatro colombiano en el umbral del siglo

XXI. En tal territorio sus premisas formales e ideológicas son portadoras de sentido, son vigentes aunque se han ido modificando o adaptando a las necesidades y realidades específicas del contexto.

En otro apartado realicé una breve recopilación en la que se manifestó la importancia del teatro épico en una época convulsa; las gentes del teatro enfatizaron su trabajo en esta vertiente y en los contenidos ideológicos o temáticos en vez de formales, lo que supuso la decadencia y el agotamiento de tal afluente. Afortunadamente, la riqueza del teatro épico se encuentra en la complejidad que lo constituye: se sustenta en unos elementos formales que dan cuenta de las intenciones ideológicas. Y quizá sea ese uno de los motivos por los que lo épico sigue vigente.<sup>126</sup>

Así bien, en este apartado voy a dar cuenta de algunos aspectos formales de lo épico, traducidos a categorías que constituyen el eje de la recepción teatral según la dramaturgia, como bien he ido exponiendo en los párrafos anteriores. Y las aplicaré a la mismas diez obras que analicé en el apartado sobre lo carnavalesco y que fueron producidas a partir de la década del noventa del siglo XX.

#### **IV. 2 . 1. *Se necesita gente con deseos de progresar***

En esta obra de José Domingo Garzón una acotación advierte la diversidad de perspectivas o puntos de vista que configuran el drama: “*A lo largo de la obra, los personajes se alternan el foco, haciendo eco de sus pensamientos personales*” (Garzón, 2002: 77), lo que significa que hay variaciones en la perspectiva cognitiva, afectiva e ideológica cada vez que los protagonistas se alternan el turno para hablar. Por lo mismo hay muchas tensiones y variaciones entre la identificación y el extrañamiento.

El hecho de que la forma dominante del diálogo sea el soliloquio implica que el espectador tiene un nivel de información mayor sobre los pensamientos e intenciones de los personajes que “desean progresar”, los mismos que protagonizan el drama. Esto significa que el público conoce lo que piensan Adrián Cruz, Rafael Antonio, Rosario Corona, Severo Barrientos, Dora White y Gabriela Fuentes, mientras que ellos, por el contrario, conocen únicamente lo que piensa cada uno en sí

---

<sup>126</sup> Una exposición interesante sobre lo paradójico que resulta el teatro épico hoy, véase en García Barrientos (2013: 51- 65).

mismo. Paradójicamente, a pesar de la contradicción que supone la forma convencional del diálogo (soliloquio), la perspectiva cognitiva es externa, hay extrañamiento y el conocimiento del espectador es mayor, como ejemplificaré.

En la cuarta escena de la obra, “Yo a éste lo he visto”, opera con claridad la perspectiva cognitiva para favorecer el extrañamiento porque desde la posición de observador privilegiado, el espectador está al corriente de la voz interior de los seis personajes; sabe lo que piensa cada uno respecto al otro, es decir, que el público tiene un mayor grado de conocimiento que los personajes.

Como iba diciendo, en tal segmento, las *dramatis personae* dejan de concentrarse tanto en sí mismas y empiezan a reconocer superficialmente a los demás. Digo superficialmente, porque no hay contacto, más bien cada uno hace suposiciones a partir de sus prejuicios y de lo que observa, a “primera vista”, en el otro. Puede ser para ignorarlos, como hace Rafael Antonio: “No los miremos. Van a pensar que están bien y eso es desventaja. [...] porque ninguno de éstos, por lo que alcancé a ver en la entrada, trae algo interesante” (96), bien sea para descubrir posibilidades de romance como le pasa a Dora White mientras se fija en Rafael Antonio: “Ese man me gusta, se le ve humano, con su fallas y sus aciertos y además lleva un libro de inglés en la mano” (97), o para divertirse como hace Rosario Corona cuando observa que Adrián Cruz está viendo a Dora: “Jé, lo chistoso que se muerde ese los labios y cómo la mira, parece que nunca hubiera visto unas faldas...” (99).

Otro ejemplo que da cuenta del mayor grado de conocimiento del espectador, es cuando las *dramatis personae* empiezan a encontrar rasgos conocidos o familiares en sus compañeros de espera:

*Adrián Cruz, a su turno, descubre en la efigie de Severo Barrientos, una vergonzosa familiaridad...*

**Adrián Cruz.**- Preciso... Preciso. Me voy a hacer el indiferente, pero a este señor cada rato me lo encuentro en esos cines... Claro que lo mismo pensará de mí (100-101).

El grado de conocimiento es mayor porque el espectador sabe que Severo Barrientos ni siquiera se ha dado cuenta de que Adrián lo está observando, y también que Severo, realmente, está incomodo por los calores que le produce mirar las piernas de uno de los personajes femeninos, tal como indica la acotación: “*Severo no ha podido, ni ha querido, desviar su atención de las extremidades de Gabriela Fuentes*” (100).



Por otro lado, es interesante comprobar que el personaje que tiene trabajo se opone al grupo de parados de dos maneras: está en un nivel superior porque tiene empleo, lo que afecta, considerablemente, los estatus, y también porque es un personaje plano, sin nombre, y de menor complejidad frente al grupo de desempleados que son substanciales.

“El que tiene puesto”, también llamado “el señor de negro”, es caracterizado con atributos como la soberbia y la arrogancia, es un hombre que se pavonea cada vez que entra a la sala de espera y atraviesa la oficina. A través de él se evidencia el funcionamiento de la perspectiva afectiva porque los parados, a quienes los espectadores van conociendo a lo largo de la pieza, provocan mayor empatía, mientras que este personaje disonante que entra a escena para incomodar a los parados, produce antipatía. Por eso resulta muy significativo que los desempleados se critiquen entre sí, pero jamás dicen algo contra “El que tiene puesto”; no es considerado como amenaza, molestia o “enemigo”, tampoco como un igual, sino como alguien digno de admiración, a pesar de que su presencia supone en los protagonistas temor, sometimiento, estrés y frustración:

*Fatigado por la severidad de su arenga, y un poco para aplacar sus humores alterados, Severo Barrientos manda la mano al bolsillo interior de su saco y saca un cigarrillo, que se apresta a encender con ademanes de vicioso. Un decisivo gesto de reprobación colectiva lo amilana. No obstante, Severo Barrientos lo enciende con evidente gesto de agresividad. A la primera chupada, se abre la puerta y aparece el hombre de negro, con una tabla de control. Mira la lista de la tabla, los mira a todos, se fija en Severo Barrientos y con una fulminante mirada lo obliga a que apague su cigarrillo. Severo lo apaga y se lo guarda en el bolsillo, y cuando ya ha vuelto a su silla, el señor de negro saca un cigarrillo, lo prende y lanza una bocanada delante de la concurrencia que ni se inmuta. Luego, el señor de negro sale por la otra puerta (95).*

El colectivo de desempleados no es expuesto como una masa o multitud de gente anónima, sino como personajes con nombre y apellido, es decir, que hay un intento de humanización para aminorar la distancia, aunque los atributos y rasgos de carácter de los protagonistas tiendan a la ridiculización. La intención de producir la identificación se refuerza en la forma del diálogo, que propone que los receptores de la obra sean cómplices de los deseos, mundo interior y percepciones de los parados. No obstante, la degradación de los personajes, tratamiento que opera como catalizador, impide que se alcance la identificación plena. Así, pese al intento de

implicar al receptor con los protagonistas, este mantiene una actitud extrañada frente a los personajes dramáticos.

Paradójicamente la noción de lo colectivo se atrofia al presentar sujetos ensimismados, porque los intereses particulares están por encima de lo social, lo que significa que si bien los protagonistas están en la misma situación de precariedad, y esto los condiciona como un colectivo de desempleados, ninguno puede ponerse en el lugar del otro, ni ser consciente de la otredad, o de proponer una transformación colectiva en beneficio del “progreso” en tanto bienestar social. Por el contrario continúan perpetuando los mecanismos que los convierten en competencia y en seres marginales, porque no pertenecen a la elite que admiran.

El problema es que la idea de una elite y la malentendida idea de progreso en tanto éxito individual, no los tiene en cuenta como personas, por ello las palabras del último texto de Dora White resuenan como eco: “lo que necesitamos en nuestro tiempo son personas, personas, personas”. Mientras que el indiferente empleador representado por “El que tiene puesto”, que no hace sino negar la humanidad de los protagonistas, los hace esperar y hasta los encierra en el espacio, como si olvidara que existen.

En esta pieza dramática de José Domingo Garzón, hay cambios en los niveles de realidad, es decir, que se aplica el recurso metateatral. Como cabe suponer la acción empieza en el plano intradramático, que coincide con la perspectiva externa y objetiva. El problema se manifiesta cuando los personajes cambian su “conducta”, me explico: la acción empieza con seis personajes esperando una entrevista de trabajo, pero no pueden conversar entre ellos. Esta es la convención en relación al funcionamiento del nivel intradramático. Por eso los seis personajes hablan en soliloquio, pues la acotación subraya que “*nunca hablarán entre ellos*”. Pero la regla se transgrede, o se rompe y violenta, cuando hay cambios en los niveles de realidad, es decir, cuando el plano intradramático se dobla en el metadramático y entonces los personajes hablan en lo que podría denominar diálogo conversacional.

Sin lugar a dudas esta norma resulta un tanto paradójica, ya que a pesar de que la mayoría de escenas de la obra suceden desde la perspectiva objetiva, externa y extrañada, el hecho de que los personajes hablen en soliloquios, supone que los espectadores acceden a los pensamientos internos de los personajes. Sin embargo, esto se debe a la forma convencional del diálogo que subraya, en todo caso, el carácter inmediato de la obra. En ese orden de ideas puede constatar que la

perspectiva externa es lo que predomina, a pesar de la forma dominante del diálogo. La forma del diálogo funciona para dar cuenta del ensimismamiento de los personajes, lo que refuerza el individualismo de los protagonistas y destaca el extrañamiento.

Como expliqué antes, el nivel de realidad perteneciente al plano de lo representado o de la ficción dramática es objetivo en tanto la perspectiva es externa. No obstante, la excepción a la regla sobre el estilo del diálogo, la perspectiva externa y el nivel intradramático empieza en la tercera escena que se titula: “...¿Y si me preguntan?”, porque allí ocurre una transgresión en los niveles de realidad. Repentinamente los seis personajes empiezan a cantar en coro, veamos:

### **ESCENA TERCERA**

#### **...¿Y si me preguntan?**

*Cambio de luces. Los personajes se incorporan, se adelantan a proscenio y comienzan a cantar en coro. A medida que transcurra la canción, cada uno tomará poses adecuadas al fragmento de texto que tiene que decir.*

**Coro.-** No use gafas oscuras.  
Su ropa debe estar limpia,  
no pida el baño prestado,  
no masque chicle.  
La mujeres deben usar vestido  
Y los hombres traje oscuro.  
No pida tinto,  
sonría con medida,  
conservar las distancias.  
No pregunte, no interrumpa.  
Pórtese cauto, modesto, claro;  
Expresivo pero discreto.  
No se apresure, sea vivaz,  
enérgico, delicado.  
No cruce las piernas,  
no abra demasiado los brazos.  
No bostece, no se peine,  
no se duerma... no olvide.  
Está buscando trabajo (85).

El cambio de luces subraya la anomalía y se aplica el recurso de la metalepsis, los personajes abandonan su situación ficticia en el plano intradramático, para ir hasta el proscenio y dirigirse a los espectadores cantando en coro, como si se tratara de una apelación grupal que se presenta musicalizada. Por eso el tipo de escenificación de este segundo nivel de realidad es el metateatral propiamente dicho, pues la transgresión se vuelve un tipo de espectáculo que incluso se expresa casi coreográficamente.

El nivel metadramático plantea una relación temática con respecto al drama primario. Y pone en evidencia el cambio de perspectiva. Esta singular escena propone la identificación con el dramaturgo de la obra, es decir, que hay endoscopía ya que la perspectiva es subjetiva, interna e implícita. Cuando el coro termina de cantar, cabe suponer que hay otro cambio de niveles: los personajes se ubican en el plano intradramático otra vez y la perspectiva vuelve a ser externa, extrañada y objetiva, inmediata. Además se recupera la forma convencional del diálogo, pues cada uno se expresa en soliloquio.

El segundo caso que da cuenta del cambio en los niveles de realidad es la quinta escena de la obra: “La vida es sueño”, el rótulo, sin lugar a dudas, anticipa el fenómeno de la visión que supone un cambio en la perspectiva y también en la situación dramática representada:

#### **ESCENA QUINTA**

##### **La vida es sueño...**

**Dora White.-** No... ¿Y si no hago nota ni le recito sino que me le acerco y sin más lo invito a tomarse una cerveza? *(Acerca su silla a la de Rafael Antonio y adopta la actitud de estar en un bar.)* ... Sí... y una para mí... bien fría. *(Sonríe.)* Nos miraremos, nos diremos poco, como los que se tienen mucho que decir... *(El coro comienza a entonar un canto meloso.)*

**Rafael Antonio.-** *(Carraspeando, tímido.)* ¿Ah, eres tú, la restauradora?

**Dora White.-** ... Yes, lo soy (101- 102).

La fantasía de Dora White corresponde en su escenificación con la forma metadramática, ya que se trata de una ensoñación romántica, que además evidencia el cambio de perspectiva sensorial: se pasa de la objetiva externa a la perspectiva interna explícita, pues se expone una situación imaginada por Dora White, visión con que el público se identifica. El fenómeno produce la identificación entre el universo interior del personaje y el espectador.

Se vuelve al plano intradramático, una vez termina la escenificación de la fantasía, con la reacomodación de Dora White en el espacio atribuido para la espera:

**Dora White.-** Juntémonos, alternemos, creo que estamos destinados a parafrasear hasta la eternidad. Entonces, él pasará su brazo por mi hombro, sentiré su estética fragancia, acercará su boca a mi oído y me susurrará algo... aquello que hará de ésta, la relación más apasionada, loca, subversiva, transgresora y nueva de la que nadie haya tenido noticia. *(Acerca con coquetería la oreja para escuchar algo, pero abruptamente, como si hubiera sentido un quemón, se retira. Lo mira indignada y lentamente, sin quitarle los ojos de encima, se levanta, toma su silla y vuelve a su lugar. Desde allí con una mezcla de desaprecio y desencanto,*

*murmura*) Matrimonio. Definitivamente, alguien tiene que cambiar las cosas... el mundo no puede seguir así... (103).

En cuanto concluye la fantasía amorosa de Dora, el soliloquio, la objetividad y el plano intradramático vuelven a ser regla hasta que Adrián Cruz también tiene una ensoñación: esta vez el personaje se imagina suplantando al ganador de un concurso de poesía, por tanto vuelven las transgresiones en los niveles de realidad:

**Adrián Cruz.-** [...] *(Con una mano se tapa los ojos e imagina... salta y grita...)* ¡Me los gané! ¡Dios mío! ¡Me los gané! Doscientos millones de pesos... Me los gané con el sudor de mi frente... y con un trabajo noble... Nadie es profeta en su tierra, soy un embajador de la cultura en este lindo país... Soy una noticia amable... diferente... todos los días de la aurora a la media noche... trabaje que trabaje hasta que por fin los españoles valoraron mi esfuerzo. Imagínese, escribimos mejor que ellos, de nuestra lengua madre... *(Vuelve a su puesto y a su posición inicial... se quita la mano de los ojos...)* No... de cualquier forma no gritaría ni saltaría como un niño, tendría que tomarlo con tranquilidad, como si estuviera relativamente acostumbrado... *(Pausa, se anima)* Ja, ja, ja, ja... Pensé que no lo iban a publicar... Creo que tengo que irme o voy a perder el avión a Sevilla... Sale mañana a las 6 a.m. *(Mira a Rosario quien lo mira intrigada...)* Y seguramente en ese punto la señorita de la minifalda diría algo así como...

**Rosario Corona.-** ¿Va usted para Sevilla? ¡Oh Dios! ¡Qué envidia!, de la buena, claro, está...

**Adrián Cruz.-** Y el señor de la cara seria intervendría...

**Severo Barrientos.-** *(Muy suave.)* Disculpe que me meta, pero alcancé a escuchar la conversación, accidentalmente, usted sabe... Pero ¿qué es lo que hay en el periódico que tenga que ver con usted?

**Rafael Antonio.-** *(Como si también tuviera el temperamento de Adrián.)* ¿Y cómo es que eso lo lleva a usted a Sevilla? (104- 105).

En este ejemplo cabe subrayar dos cuestiones que también se aplican al caso anterior, primero: la función del personaje, bien sea Dora White o Adrián Cruz, como narrador o director, en definitiva, como mediador de las circunstancias subjetivas que han sido escenificadas, dado que en ambos casos se trata de imaginaciones de los personajes. Y segundo: en tanto consecuencia de la mediación del personaje que configura la fantasía, hay que destacar que los personajes participantes o protagonistas de las alucinaciones no se comportan como son, sino como el dueño de la fantasía los imagina. En el ensueño de Adrián Cruz, Severo Barrientos habla suavemente y con delicadeza, lo que conlleva una contradicción en los atributos y comportamientos de Severo en el plano intradramático, es decir, los que han sido manifestados a lo largo del drama. Esta contradicción, también se reafirma en la

acotación que indica que Rafael Antonio se comporta: “*Como si también tuviera el temperamento de Adrián*”.

Otro elemento común en las dos fantasías es que expresan los sueños o deseos de Dora White y Adrián Cruz. En el primer caso, el personaje se remite al ámbito emocional, mientras en el segundo a lo profesional. Al mismo tiempo son fantasías que subrayan el desasosiego y aburrimiento que produce la espera.

La relación entre el drama y el metadrama en el caso de Dora White y Adrián Cruz, es semántica o temática, ya que el metadrama o la escenificación de la ensoñación propone una realidad alternativa, análoga, en la que los personajes dramáticos sí interactúan entre ellos y se tienen en estima, veamos cómo termina la escenificación de la fantasía de Adrián Cruz:

**Severo Barrientos.-** Ya pronto será muy famoso... Lo felicito, permítame estrechar su mano.

**Rafael Antonio.-** No, permítame a mí...

**Todas.-** No, primero yo, déme su mano, déme a mí la otra, si necesita una secretaria... yo puedo escribirle 864 palabras por minuto... una acompañante... qué interesante... (*Adrián cierra los ojos, abatido, tornando a la realidad*)

**Adrián Cruz.-** Un acompañante... Cáceres... Rico... (105- 106).

Posteriormente, Rafael Antonio Segura, otro de los personajes dramáticos condenados a la espera, en vez de soñar con una situación feliz e hipotética tiene un delirio, una pesadilla que también se escenifica. La diferencia entre el delirio y la fantasía parece ser que el delirio contiene elementos de perturbación que no son controlados por el personaje, por lo que en este caso el personaje no narra y dirige su ensoñación sino que es arrastrado por ella, así pues Rafael Antonio pasa del soliloquio, que representa el pensamiento del personaje y del plano intradramático y objetivo, al metadramático:

**Rafael Antonio.-** Ayer, pensando en lo que tenía que hacer hoy, descuidé lo que podría pasar hoy. ¿Y ahora qué hago? Tendré que abrir un nuevo archivo en donde analice y describa las innumerables posibilidades de error a las que estamos expuestos para tener control de lo que quién sabe si suceda. ¿Para qué realizar tantas cuentas y estadísticas si, cuando vamos a inventariar lo que tenemos, se nos desmoronan por la inquietante duda de que mañana ya no estén donde uno las necesita? (*Se opone a sí mismo.*) No, pero me funciona mi método personal, que alcanza para todo lo que es posible ver por medio de él... Y después decir me sirve, lo uso, ¿qué duda cabe?... (*Pausa. Rafael Antonio se queda extático, como siguiendo una aparición que lo va arrastrando hacia adentro.*) ¿Qué duda cabe?

**Todos.-** Sí, qué duda...

**Rafael Antonio.-** Pues... duda...duda.

**Todos.-** Duda, Rafael Antonio, el beneficio de la duda.

**Rafael Antonio.-** A Descartes le fue imposible dudar que dudaba... (106).

El tipo de diálogo utilizado en la representación del delirio que tiene Rafael Antonio, igual que en el caso de Dora White y Adrián Cruz, es de coloquio, aunque consigo mismo, pues el personaje en su mundo interior se divide en varias partes o *yoes* que representan a los otros personajes hablando al unísono para intentar convencerse de su potencial profesional y existencial.

La escenificación de esta alucinación corresponde con el tipo metadramático. No obstante, este es el personaje más inseguro del reparto, así que, paulatinamente, sus dudas lo dirigen a un clímax emocional, que estallará cuando la realidad regrese al plano intradramático y objetivo. En tal sentido hay un nuevo paradigma en la relación entre los niveles de realidad (plano metadramático en relación con el intradramático), porque en este caso es sintáctica y predictiva, respecto a lo que sucederá en instantes posteriores, cuando Rafael Antonio tenga una ataque de ansiedad en el plano intradramático y el público entienda su conducta, pues ya se ha manifestado la profunda ansiedad que caracteriza a este personaje y que lo empuja al descontrol, mientras que los otros personajes, por el contrario, no comprenden su comportamiento.

Finalmente, se recupera la perspectiva externa objetiva, la forma dominante del diálogo y el plano intradramático. Veamos cómo termina su alucinación: *“Al cesar el delirio, Rafael Antonio se siente otra vez, como todos los días, en medio de la nada”* (108).

Resumiendo, en los casos en que la perspectiva sensorial es subjetiva y explícita, el modo en que se concatena una fábula dentro de otra corresponde al tipo metadramático porque la escenificación del relato segundo, se manifiesta y justifica en tanto producto de la imaginación del personaje, bien sea como sueño, fantasía o delirio. No obstante, lo primordial es que por cada cambio de perspectiva interna implícita el espectador se ve obligado a identificarse con el sujeto al que pertenece el punto de vista en cuestión, es decir, con Dora White, Adrián Cruz y Rafael Antonio, por eso la identificación es variable.

Cuando llega el momento en que Rafael Antonio Segura entra en crisis porque los personajes dramáticos, la gente con deseos de progresar, sigue ahí hundida en las

sillas de la deprimente sala de espera, las expectativas se han mermado, se han olvidado las respuestas ensayadas una y otra vez. Para entonces se han criticado unos a otros, incluso hasta se han reconocido. Así que, sorpresivamente, Rafael explota por un detalle insignificante y su ansiedad corresponde con el clímax de la obra:

*Descompuesto, los ojos fuera de órbita, echando espuma por la boca, Rafael Antonio Segura Merchán pierde el control que ejercía sobre su persona, y, arrojándolo todo al piso, se levanta paseando como enjaulado por el escenario, aferrando con sus dos manos el ejemplar de la revista Newsweek. Los demás no atinan a reaccionar.*

**Rafael Antonio.-** ¡¡¡Qué significa esto...!!! “No appeals” ¿Qué es? ¿Qué es? ¿Dónde está el dictionary? ¿Dónde? *(Se golpe la testa.)* Bueno, ya, uno, dos, tres... Cállese Rafael Antonio... *(Grita.)* ¡¡¡Cállese!!! ¡No hable, no mire!... *(Ahora se enfrenta cara a cara con Dora White y le habla muy rápido, muy desafiante.)* Lea tranquilo, no se altere. Ayer a las veintidós y quince saqué la lista del bolsillo A y la coloqué en el cajón D, pero la maldita se perdió. Y no la voy a buscar en el cajón F ni en otro, porque eso sería reconocer un leve descuido. *(Le arrebató a Dora la servilleta y, enajenado, da varios pasos de espaldas.)* “No appeals”, no me quedo con la duda. *(Después de hacer una bolita con la servilleta, se la arroja a la cara de Dora.)* Lo anotaré y lo resolveré en cuanto pueda. Bolígrafo, bolsillo A, hojitas para notas, bolsillo B... *(Trata de sacarlos, pero no están ahí.)* Aquí pasa algo... ¡Es que va a pasar algo! ¿¿Dónde están?? Está mañana revisé la lista contra lista, no cambié nada...

*Con decisión firme pero sin afanes, Dora White se levanta y le aplica una soberana bofetada a Rafael Antonio, dejándolo suspendido en su arrebató. Silencio. Dora se sienta. Rafael Antonio, en el éxtasis de la humillación, recoge sus cosas, y se sienta. Como un autista ahora se bambolea hacia delante y hacia atrás, habla despacio, quedo (109- 110).*

El cambio de carácter de Rafael Antonio, puesto que en el transcurso del drama parecía un hombre calculador, controlador, metódico y aparentemente medido, aumenta la distancia representativa, porque tensa la relación entre el plano objetivo (perspectiva externa) donde habitan los siete personajes dramáticos en aquella sala de espera, y el plano subjetivo, es decir, el plano en el que por la convención del diálogo los espectadores podemos acceder al pensamiento interno del personaje.

El arrebató de Rafael Antonio produce extrañamiento, es rara su actitud, especialmente para los otros personajes que no saben qué es lo que le está pasando. Así que hay tensión y una cierta incomodidad en la relación de lo objetivo y lo subjetivo, pues lo objetivo, la perspectiva externa es contrariada por la forma convencional del diálogo, el soliloquio y el desconcierto de los otros personajes.



#### IV. 2. 2. *Pasajeras*

Podría pensarse que la perspectiva sensorial en *Pasajeras*, obra de teatro de Ana María Vallejo, es externa y objetiva. Pero, la “objetividad” de lo representado se pone en crisis en el transcurso de la acción, particularmente en las escenas en que las tres mujeres van en el taxi. El elemento que mejor lo ejemplifica es la manera de configurar al taxista, pues esta figura se constituye como un personaje latente, o presente pero sin voz porque no tiene ninguna réplica o parlamento.

En la obra hay constantes diálogos en los que las mujeres interpelan al taxista, pero nunca les responde:

##### **LAS CURVAS**

*Al cabo de un momento la vieja se acomoda mejor. Las otras se estrechan un poco contra las puertas laterales del taxi.*

**La mujer.-** *(De mal humor.)* Señor. *(Más fuerte.)* ¡Señor! ¿Le molestaría pasar sus maletas al cofre? Quiero ocupar ese puesto un rato. [Se refiere al puesto del copiloto] Me está dando vueltas la cabeza.

**La vieja.-** Las maletas son mías y el puesto va pago (Vallejo, 2000: 16).

El chofer no contesta a la pregunta y se interpone un diálogo de otro personaje. Esta estrategia hace que las respuestas del taxista se evadan gracias a la intromisión de alguna de las otras pasajeras, y es un patrón utilizado durante toda la pieza, que ocurre, principalmente, en el interior del taxi. De tal manera que, aunque las mujeres se dirigen al taxista, este espectro jamás responde:

*El taxi sigue su marcha, la mujer intenta ganar espacio empujando un poco hacia el lado de la vieja. La vieja hace resistencia. La joven abre más las piernas para no perder el suyo. Por un momento las tres miran al frente con una expresión de tensión obvia.*

**La mujer.-** *(Al conductor.)* ¿Cree que podemos oír las noticias?

**La joven.-** *(Al conductor.)* Mejor cambiamos la música ¡Señor!... Si quiere le presto una cassette.

**La mujer.-** Necesito oír las noticias...

*Silencio. Empieza a sonar una música rock un tanto estridente, La joven saca la cabeza por la ventanilla otra vez, el viento le levanta los cabellos y ella sonríe.*

**La vieja:** *(Al conductor.)* ¡Dios del cielo! Bájele a eso, nos va a reventar la cabeza, no hay derecho. Lo que hay que sufrir (17- 18).

En otra escena, la acotación indica un gesto que da cuenta de la presencia del taxista: *“Mientras estaciona el auto, el conductor sintoniza una emisora local”* (21), e incluso cito otra referencia:

**La mujer.-** El chofer apagó el motor, debe querer dormir un poco.

**La joven: (Alarmada.)** Yo dejé mis cosas ahí, no puedo ver lo que hace.

*La joven va al taxi y regresa con su morral.*

**La mujer.-** No creo que ese hombre vaya a robarte nada. No tiene cara de ladrón (23).

La manera de configurar al taxista como si se tratara de un personaje presente y ausente al mismo tiempo, o latente, incluso cuando la situación patente es que él va conduciendo el vehículo, supone que en el eje de la recepción dramática, hay endoscopía, es decir, la identificación sensorial con el punto de vista de la dramaturga, que no caracteriza nítidamente al chofer. Una extraña anomalía que además produce extrañamiento.

La obra es protagonizada por tres personajes: La vieja, La mujer y La joven. La caracterización de las protagonistas se realiza a partir de las dimensiones sociales, psicológicas, morales y físicas, así, por ejemplo, La joven y La vieja se diferencian, evidentemente a partir de los rasgos físicos. No obstante, el taxista, al ser una especie de presencia latente no tiene ningún atributo físico determinado, y sus aspectos morales y psicológicos son apenas insinuados. Parece que el taxista existe porque alguien debe conducir el vehículo intermunicipal en el que viajan las tres mujeres.

En la perspectiva cognitiva se produce la identificación y el extrañamiento. Basta tener en cuenta que, cuando empieza la acción, cada una de las mujeres conoce su motivo para realizar el viaje. De tal manera que el nivel de información es mayor en los personajes, porque para los espectadores esta información es desconocida. Es en el nudo que empiezan las revelaciones.

Después de testificar el desplazamiento de pueblos y combatientes, el primer secreto develado es: la causa del viaje de La mujer. Ella se convierte en pasajera del taxi huyendo de una relación sentimental con un participante de la guerra:

*La mujer llora en silencio. Las otras no la miran, La joven se coloca unos pequeños audífonos en los oídos, abre de nuevo la ventanilla y parece perderse en una vertiginosa melodía. El ruido del motor es más fuerte en el ascenso. La vieja abre y cierra los ojos como si los párpados pesaran terriblemente. La mujer empieza a hablar.*

**La mujer.-** No quería asustarlas pero creo que... estoy hecha un manojo de nervios, qué pena... (*La vieja termina por dormirse*) me sudan las manos. (*Con una leve sonrisa*) me arde el estómago, siempre es lo mismo, hay quienes se acostumbran, yo no puedo, nunca podré, voy a donde no me encuentre, no es difícil, no me buscará.

A lo mejor ni se da cuenta, a veces se pierde durante semanas enteras, y yo espero, siempre espero, va y viene sin avisar, muchas veces creí que la mano que abría el cerrojo a media noche no era la suya, me paralizaba hasta que oía su voz muy cerca de mi oreja (*Llora.*) Entonces me abrazaba con cuidado, besaba mi cabello, susurraba mi nombre, se le oía el cansancio, se pegaba a mi cuerpo como si nunca más fuera a alejarse, como si afuera todo hubiera terminado, pero al día siguiente no llegaba, ni al siguiente, y otra vez mi miedo, otra vez el llanto y las horas junto a la ventana. ¡Qué vergüenza! Ustedes no me conocen, creo que... creo que me sentiré mejor cuando amanezca. Ayer pensé: "Hay límites". ¿No es así? Me parece haber pasado mis últimos años pegada al radio, a los periódicos, cada nombre, cada noticia... se vuelve un reflejo. Me dan miedo sus amigos y ni hablar de sus enemigos. Ya no quiero saber quién es, ni lo que hace, no quiero saber nada de sus asuntos. No le creo (28).

La incertidumbre que le causa tal relación y estar condenada a la espera<sup>127</sup> hacen que La mujer esté dinamitada emocionalmente e invadida por el miedo. No obstante, esta información que el personaje parece estar compartiendo con sus acompañantes de viaje, no es atendida ni por La joven, que va escuchando música por su cuenta, ni por La vieja que se ha dormido. En este caso hay signosis, es decir, hay identificación entre los niveles de conocimiento de La mujer y los espectadores. Lo paradójico es que esta identificación, hace que el espectador tenga más información que las otras dos mujeres, es decir que, en el fondo, se está privilegiando la perspectiva externa y extrañada.

El segundo momento de una revelación se produce cuando el taxi se ha detenido, por una falla mecánica, en la cima de una montaña y las tres mujeres se quedan solas, porque el taxista se marcha. Entonces el miedo empieza a invadir a las tres mujeres, y de hecho La joven que se ha bajado del taxi se arma con un palo:

*La vieja sale con dificultad del taxi, muy asustada con lo que ha visto a través del vidrio.*

**La vieja.-** ¡Oigan!

*La mujer y la joven gritan al tiempo. La joven por reflejo interpone el palo entre ella y la vieja, la vieja aterrada suelta la caja, luego grita de angustia al ver la caja en el suelo e intenta arrodillarse a recogerla.*

**La vieja.-** ¡Nunca pensé que pasaría por estos horrores!

**La joven.-** (*A la vieja.*) Lo siento doña yo... ¡Déjeme ayudarla!

---

<sup>127</sup> Otra mujer esperando al hombre, igual que Tránsito en *Segundos*. La mujer podría ser como la novia de Juan, el hijo de Magnolia.

*La joven se apresura a recoger la caja que se ha roto, está oscuro y la joven se sobresalta con el contacto frío de un borde metálico.*

**La joven.-** ¿Qué es esto?

*La mujer se acerca para mirar el contenido de la caja.*

**La vieja.-** ¡Respeten el dolor ajeno!

**La mujer.-** ¡Qué horror! ¿Cómo puede...?

**La joven.-** ¡Son restos de...! (32)

Aunque ya se sospechaba el secreto de La vieja, porque durante todo el trayecto habla con su difunto esposo, la perspectiva cognitiva es interna, por lo que se produce la identificación con La mujer y La joven, es decir, que hay signosis con dos personajes al mismo tiempo.

Más adelante La mujer descubre que en el morral de La joven hay mucho dinero, por eso cuando La joven se da cuenta de la intromisión de La mujer, se marcha. En este caso hay signosis entre La mujer y el espectador, mientras que el conocimiento de La joven es mayor: es la única que sabe de dónde ha salido tanto dinero. Por el contrario, el conocimiento de La vieja es menor, ya que se mantuvo al margen del descubrimiento del dinero por encontrarse en el precipicio arrojando al viento las cenizas del marido.

La última gran revelación involucra a La joven y ocurre en el desenlace de la pieza:

**La joven.-** No me hicieron una fiesta, no me dieron ningún regalo, me escapé del colegio, odio ese sucio colegio, ese barrio y las cochinas brujas de mi calle, a sus niños mocosos, a sus gordos borrachos. Me van a matar. No le digan nada a la policía. Tengo que volver, pero mi papá me va a matar. Mi mamá no dirá nada, nunca dice nada, nunca dice un mu. Si al menos fueran unos cuantos golpes y luego me dejaran en paz, pero hablarán de la plata hasta que se les gaste la lengua. ¡La plata! No es un robo, es un derecho, tengo derecho a comprarme un vestido azul, a un viaje de... (38).

En este caso hay signosis con La mujer y La vieja, que al fin conocen la verdadera razón del viaje de La joven. En conclusión, dependiendo del segmento de la acción, el espectador se identifica con la escasa información que tienen las tres mujeres respecto a las otras. Hay antecedentes y motivos que las pasajeras y los espectadores desconocen, pero que se develarán, paulatinamente, para todos. Lo interesante es que personajes y espectadores comparten la perplejidad que suele darse frente a los desconocidos y ese desconocimiento potencia el ilusionismo.

En cuanto a la perspectiva afectiva, la que pone en consideración la empatía o la antipatía, vale decir que se produce empatía con las tres mujeres, aunque puede considerarse que también cambia dependiendo de factores como la cercanía

generacional entre el espectador y los tres personajes, y la identificación con el carácter de cada una. La empatía y antipatía se alternan, pero prima la empatía con las tres.

Con la perspectiva ideológica ocurre algo similar porque hay una intención de contrastar los puntos de vista y el sistema de creencias o visiones del mundo en tres generaciones diferentes, cada personaje asume el mismo acontecimiento desde su imaginario personal, como se puede percibir en el siguiente ejemplo, cuando el taxi pasa junto al cadáver de un gato:

**La mujer.-** ¿Qué es eso?

**La vieja.-** Yo no veo nada.

**La joven.-** ¡Qué asco!

**La vieja.-** Yo no veo nada.

**La mujer.-** Qué horror, siga por favor. No me gusta ver esas cosas, se me quedan grabadas, después es imposible comer, duermo mal.

**La vieja.-** Hace parte de la vida. Nacer y morir. Hay que aceptarlo, es asunto de Dios. Taparse los ojos no sirve de nada.

**La joven.-** ¡Tanto rollo por un gato! (15).

A La vieja le cuesta ver (rasgo físico propio de un deterioro de la vejez), y de hecho la anciana insiste en esa dificultad en varios trayectos de la obra, además tiene una visión sobre la muerte como algo natural e inevitable. Por el contrario, La joven percibe al gato con rapidez y el asunto le provoca indiferencia. Y La mujer se espanta u horroriza, de hecho quiere huir de la idea de la muerte.

A continuación otro ejemplo:

**La joven.-** Alguien llora allá atrás.

**La mujer.-** Hace rato, una mujer enferma sin duda.

**La joven.-** O una loca.

**La vieja.-** O una viuda (25).

Es pues notable que cada personaje tiene su particular sistema de creencias, referencias e ideas personales, o formas de explicarse el mundo. En ese sentido, la identificación o el extrañamiento con la perspectiva ideológica de las mujeres, también pasa por la cercanía generacional de cada espectador con respecto a los personajes dramáticos.

Los atributos que constituyen a las protagonistas de la obra, indican que son personajes simples o unidimensionales y predeterminados, lo que es notable en los nombres otorgados: La Vieja, La mujer y La joven. Las tres tienen caracteres fijos,

pues: “de la confluencia de una caracterización fija y simple a la vez, resulta el personaje tipo, con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad: (Psicológica) el celoso, (moral) el sádico, (social) el burgués, (geográfica) el andaluz, etc.” (García Barrientos, 2001: 172).

El significado del viaje es distinto para cada una, pero las tres perspectivas son legítimas, solo destacaré las particulares analogías que hace La vieja, a partir de su perspectiva ideológica. La vieja propone una metáfora antes de llegar al estadero y presenciar el desplazamiento de una población: “Tal vez aquí empieza el purgatorio. [Dirigiéndose a lo que queda de su marido] Dios nos perdone y ojalá no hayas cometido ningún horrible pecado secreto, porque entonces lo que sigue es el infierno, ni más ni menos, el mismo infierno” (Vallejo, 2000: 18). Es preciso recordar que el purgatorio es un lugar de paso para aquellas almas que cometieron pecados de poca gravedad, y donde pueden purificarse antes de acceder al cielo, al paraíso, o a la presencia de Dios. Es pues interesante que La vieja interpreta su viaje en ese sentido, al ver a los desplazados concluye: “El purgatorio ni más ni menos” (25). Y cuando el taxi se pone en marcha huyendo de tal realidad, dice: “El infierno ni más ni menos” (27). Estas referencias religiosas sobre las distintas etapas del camino proporcionan analogías con las que el personaje explica su realidad, por lo que el viaje, por lo menos para La vieja, es el tránsito del infierno, hacía el paraíso.

Respecto a la segunda meta-categoría de este apartado, la relación entre lo narrativo y lo dramático, cabe decir que en *Pasajeras* se da la función diegética o narrativa del diálogo en varias ocasiones, pues se utiliza el recurso de la teicoscopía. Primero, cuando las pasajeras del taxi intermunicipal llegan al estadero y se encuentran con los desplazados:

*Llega apresurada La joven.*

**La joven.-** ¡Oigan! Fíjense bien en la cerca que está al fondo.

**La vieja.-** Yo no veo nada.

**La mujer.-** Algo se mueve allá, ya veo.

**La joven.-** Algo no. Es una cola de gente que al llegar a la cerca se agacha para pasar y luego siguen descendiendo por la carretera, han pasado viejos y niños chiquitos, hombres, mujeres. Los vi desde el arbusto (24).

La teicoscopía o visión desde la muralla provoca en los espectadores la percepción de una realidad que está fuera de su campo de visión porque solo la pueden percibir los personajes, así que gracias a la descripción que hace La joven, el receptor conoce más detalles sobre el panorama: “van cargados de chécheres, maletas,

bultos, los últimos llevan taburetes” (25). La imagen relatada es potente, dolorosa e inconfundible: los caminantes trasladan sus pertenencias sobre la espalda exponiendo su infortunio porque fueron condenados al destierro, son los desplazados de la guerra. Desde la visión del espectador se evita la mirada directa sobre el fenómeno que asusta a las tres mujeres, así que hay una intención de atenuar el impacto que podría producir tal escena, al ser expuesta directamente. No obstante, el recurso también funciona como estrategia para reducir los gastos en la producción del montaje y aminorar el reparto, y para exigir la participación del receptor en la construcción del universo dramático.

La segunda vez en que se incorpora este recurso es cuando las protagonistas huyen de esa situación, quieren dejar atrás la materialización y la experiencia de la guerra, entonces se repite la teicoscopia pero esta vez los personajes están dentro del taxi. El problema es que el automóvil, que se propone como un espacio icónico-realista, puede obstruir la visión del espectador respecto a lo que ocurre adentro. El vehículo se convierte en un elemento que cierra y complica la visión. En ese sentido me parece que hay una gran tensión entre la convención (teicoscopia) y la manera de representar el principal espacio dramático de la obra. Quizá un taxi icónico-realista es más adecuado para el modo de imitación cinematográfico, donde la ayuda de un plano cerrado permite a los espectadores ver nítidamente el interior del automóvil.

Para finalizar debo decir que en esta obra de Ana María Vallejo no se utiliza el recurso metateatral, así que no hay cambios en los niveles de realidad.

#### **IV. 2. 3. *Segundos***

En esta obra de teatro, la perspectiva dramática en el aspecto sensorial se mantiene objetiva y extrañada, con ciertas excepciones, que confirman la relación copulativa entre la identificación y el extrañamiento. El cambio de la perspectiva sensorial externa a la interna implícita es notable en las constantes elipsis que hay en la obra, asunto que deja al descubierto la figura de la dramaturga. Así, en *Segundos*, cuando la perspectiva no es extrañada se da la identificación interna e implícita, por lo que se produce la endoscopia, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

*Espacio del Vacío, duerme sentado. Oscuridad.*  
*Espacio de Tránsito. Tránsito ha colocado una silla al lado de la escalera y allí espera a Ernesto. Mira que va a amanecer y duda si acostarse o esperar. Oscuridad.*  
*Espacio del Vacío. Se despierta, abre el cajón de su mesita y se aprovisiona de maíz. Va a fuera echa maíz a las palomas.*  
*Espacio de Tránsito. Está dormida en su cama. Sube Ernesto sigiloso, la mira y, tras verificar que duerme, se dispone a salir. Tránsito se despierta y el muchacho, sintiéndose descubierto, simula mirar por la ventana (Vivas, 2004: 293).*

En este caso las elipsis, que son representadas tácitamente por la indicación de “oscuridad”, evidencian la presencia del dramaturgo que organiza la secuencia temporal y que además focaliza lo representado, intercalando dos situaciones distintas.

El aspecto cognitivo de la perspectiva se desarrolla mejor en el capítulo que da cuenta de lo absurdo.<sup>128</sup>

En la perspectiva afectiva hay ciertos personajes que provocan más antipatía que otros, tal es el caso de Marcio que en relación a sus hermanas se comporta con hostilidad y desconfianza, mientras que Sara, Rita y Flor provocan empatía porque están tan estupefactas de lo que le ocurre a Marcio, como también pasa a los espectadores. Marcio resulta odioso y las tres hermanas parecen agradables y cercanas. Por eso, lo interesante es la contradicción que surge al final de la escenificación: las tres mujeres que parecían virtuosas y honorables son señaladas como posibles responsables de la muerte de Marcio.

Otro personaje que produce empatía es El Vacío. En el transcurso de la acción aparece solitario y tranquilo. Esa apacibilidad suele ser interrumpida por los otros habitantes del pueblo que obstaculizan o intervienen sus momentos de contemplación. El Vacío es un hombre menudo, lo que le procura cierta apariencia de insignificancia y fragilidad. Es tímido, soñador, silencioso, discreto, tranquilo, cauto, de buenos modales y sincero, le gusta leer, beber agua, silbar, imitar a las aves y mirar la noche con sus estrellas. Todos estos atributos, casi románticos, producen empatía. Sin embargo, la crisis, la distancia o la antipatía, deviene en dos asuntos, primero: en que es un personaje simbólico, pues es la encarnación del vacío existencial que habita a

---

<sup>128</sup> Véase V. 2. 3.



los personajes del pueblo, y en tanto es la personificación de una idea tiene menos atributos de caracterización, asunto que lo deja en el plano de la unidimensionalidad. Y segundo: en que es el único personaje con carácter variable:

*El Vacío se percata de que algo pasa y sale. Tránsito coloca el tarro en el piso y se esconde tras su hijo, que enfrenta al Vacío sacando pecho. El Vacío va a decirles algo, pero ellos huyen cobardes, dejándolo con la palabra en la boca. Suena “la música de la encrucijada”. El Vacío toma el tarro, lo coloca en la puerta de Tránsito y va, de un lado a otro, como quien no encuentra salida. Luego, se dirige angustiado a su espacio, se sienta, lleva las manos a las orejas, salpicándose el rostro de maíz (294).*

En ese sentido resulta desconcertante su transformación ya que la coherencia de su caracterización es violentamente transfigurada. En la acotación es evidente que el comportamiento del Vacío se distancia de los rasgos de carácter con los que se había presentado en las escenas anteriores. Los personajes con carácter variable, como indica la dramaturgia: “sufren transformaciones en su carácter, cambian su manera de ser, hasta el punto de que las variaciones que los afectan llegan a romper la coherencia interna del conjunto de atributos que constituyen su primer carácter” (García Barrientos, 2001: 170). Es así como se provoca el efecto de extrañamiento afectivo con El Vacío, aunque también cognitivo.

El mismo juego de inversiones o contradicciones en torno a la empatía que puede producir cierto personaje en un momento dado, para después poner esa emoción en crisis, sucede con La Dama, que en la primera escena parece vulnerable, pues tiene unos malestares que la hacen dependiente de Feliza, que es descrita en la acotación como criada-enfermera. La compasión se profundiza porque La Dama, en medio de su decaimiento, parece considerada con Feliza al prometerle un vestido nuevo, rasgos que provocan la empatía de los espectadores, pues La Dama es connotada con atributos digamos admirables. Sin embargo, la identificación emocional o empatía se derrumba posteriormente: “*La Dama sacude con un matamoscas el corte que ha prometido a su criada. Por la acción del polvo y los frenéticos golpes de La Dama, Feliza deja caer la tela. La Dama la abofetea*” (Vivas, 2004: 271). Este comportamiento fractura la empatía por el personaje y de hecho no solo hay distancia en la perspectiva afectiva, sino en la ideológica, a pesar de que Tránsito esta de acuerdo con la relación de estatus sociales que hay entre La Dama y su criada:

**Tránsito.-** (*Desde su ventana.*) ¡Son completamente inútiles!

**Dama.-** ¿Cómo dice?

**Tránsito.-** Que son completamente inútiles. (*Va al lugar donde está La Dama y hace señas para que espere.*)

**Dama.-** ¿Quiénes?

**Tránsito.-** (*Llegando.*) Las criadas, yo nunca quise tener una.

**Dama.-** Feliza no es inútil.

**Tránsito.-** ¡Pero si acabo de ver lo que hizo con su tela! (271).

De hecho, uno de los personajes con que más distancia ideológica hay, es con Tránsito, quizá por conservadora, pues en varios segmentos de la acción se hace portadora de un discurso bastante retrógrado, por ejemplo cuando escucha a lo lejos el taconeo de La Dama y pregunta irritada: “¿A qué mujer se le ocurre salir sola a estas horas de la noche?” (274). Tránsito representa un tipo de ideología que robustece el orden social basado en los estatus económicos y en el rol social que ha de desempeñar la mujer en una sociedad patriarcal, pues es incapaz de concebir otro motivo en su existencia que no sea esperar el regreso de Benjamín, y se indigna por las andanzas nocturnas y solitarias de La Dama:

**Tránsito.-** (*Asustada.*) ¡Ese hombre está allí! (*Ernesto se acerca, quedan los dos en el marco de la ventana.*)

**Ernesto.-** Viene sola.

**Tránsito.-** Su criada debería acompañarla.

**Ernesto.-** (*Sonriente.*) No es su criada. Es su madre.

**Tránsito.-** ¿Ese espantapájaros la madre de una mujer tan distinguida? (275).

Entre Tránsito y Ernesto, es el hijo quien produce mayor empatía, en parte porque parece frágil.

La otra meta-categoría que da cuenta de lo épico es la relación entre lo dramático y lo narrativo, así que mencionaré algunos ejemplos en los que se cumple la función diegética o narrativa del diálogo. En *Segundos* hay varios tramos de la acción en los que se produce la teicoscopía (también denominada visión desde la muralla), como se expone en la cita anterior, o cuando termina la escenificación de la obra y Ernesto narra que vienen otros personajes.

No obstante, el aspecto narrativo en esta pieza es de menor importancia, aunque hay un segmento que sí resulta perturbador, se trata de una escena en la que Ernesto aparece como personaje focalizador o falso narrador de lo representado y se provoca un efecto de extrañamiento:

*En su casa, TRÁNSITO esculca los bolsillos de una camisa de su hijo, su madre disimula.*

**Ernesto.-** ¡Llegó!

**Tránsito.-** ¿Quién?

**Ernesto.-** ¡Un señor! Lo he visto a través de su ventana.

**Tránsito.-** *(Mirando por la ventana.)* ¡Mientes! No veo nada, sólo la luz de las hermanas encendida.

**Ernesto.-** ¿Y la otra luz? *(Se enciende una luz y vemos un estrecho espacio donde se encierra sentado El Vacío, un hombre discreto que de vez en cuando, bebe agua de un vaso que tiene tapado con un pañuelo sobre su mesita y lee)* (251).

Lo que más llama la atención es que se le adjudica a Ernesto un elemento sobrenatural, en el que resulta inquietante que el bobo del pueblo tenga un poder que se sale de sus posibilidades de entendimiento, o ¿no? En Ernesto hay un misterio. Además este elemento deforma y opaca la ilusión de realidad, otorgándole a la obra un componente estético que altera la percepción de lo representado como algo “normal” y lo connota de un elemento extraordinario.

#### **V. 2. 4. *Mosca***

En *Mosca*, la perspectiva sensorial externa y objetiva es dominante ya que ninguna acción, situación o suceso representado pertenece a la mirada de algún personaje. Sin embargo, hay un momento en que se produce la identificación con la perspectiva sensorial de Lavinia, pero lo mencionaré más adelante. Y también hay anomalías que evidencian el punto de vista del dramaturgo: las elipsis y el tratamiento del espacio dramático, recordemos que solo hay en escena tres mesas de madera. Esta identificación con la perspectiva sensorial del dramaturgo funciona para subrayar que lo escenificado es un artificio, lo que sin duda reduce la identificación y permite la distancia frente a los acontecimientos de violencia.

En torno a la perspectiva cognitiva hay identificación con los godos pues los espectadores se hacen sus cómplices desde que Tamora planea la venganza contra Tito, anticipación que le permite al público hacerse la idea del agravio y que elimina el efecto sorpresa cuando va a desarrollarse la escena de la violación.

Tamora se deleita improvisando un plan contra Tito y exige a sus descendientes que violen a Lavinia: “Mañana iremos de cacería. Es el trato, ¿No? Una

niña silvestre y pasiva caminará por el bosque (*Señala a Demetrio.*) Tú serás el seductor” (Rubiano, 2005b: 36). Y la orden concluye con este diálogo:

**Tamora.-** Una vez seducida, es una víctima y el seductor se torna violador.

**Demetrio.-** ¿Yo?

**Tamora.-** Casi. (*Señala a Chirón.*) La otra cara.

**Chirón.-** Sí.

**Demetrio.-** Nos delatara.

**Tamora.-** Luego de que mis dos hijos se encarguen de que conozca el placer, me traerán tres de sus miembros. Uno de ellos: su lengua.

**Chirón.-** (*Con una erección.*) Lavinia (37).

El espectador tiene acceso a una información importante, lo que funciona para provocar la identificación con los godos. No obstante, cuando llega la escena de la violación, conocer de antemano los maquiavélicos planes de Demetrio y Chirón, genera el efecto contrario, el extrañamiento, es decir, la visión objetiva y distanciada, de tal manera que se reduce la carga emocional que una violación podría generar en unos espectadores desprevenidos.

Sin embargo, la perspectiva cognitiva es variable, lo que implica recalcar el extrañamiento y la objetividad de lo representado, pues la pluralidad de puntos de vista en los niveles de información, conlleva en los espectadores un panorama más amplio y complejo. Es por esto que también hay identificación con la perspectiva cognitiva de Lavinia, cuando Aarón le relata a Tito la forma en que ocurrió la violación de su única hija:

**Aarón.-** Resumen. (*Va hasta la ventana del hotel.*) Miro desde la ventana de mi hotel el bosque precioso cuando de pronto veo a tus hijos encontrarse con la preciosa Lavinia. Tamora será Lavinia y Chirón y Demetrio representarán a tus hijos para mayor comprensión: (*Demetrio, Chirón y Tamora representan. Aarón sigue narrando.*) Desde el hotel escucho el nombre de Bassiano. Ella les confiesa que ha sido obligada por él a perder su castidad, que ya no es doncella, y que su prometido quiere hacerla pasar por los instrumentos para ocultar su violación, cuenta que ha hecho algo con sus manos en los genitales de él y que su boca fue convertida en experta para succionar secreciones.

**Tito.-** Sexo oral.

**Bassiano.-** Es mentira.

**Aarón.-** Luego escucho a Bassiano decir que contará al gran Tito que todo fue al revés. Tus hijos varones no soportan el dolor de que su hermana, tu hija, hubiera mancillado los apellidos, veo bofetadas (*Chirón abofetea a su madre, ella devuelve las bofetadas*), acto seguido le cortan las manos y la lengua (68- 69).

Los hechos son conocidos por los espectadores: el acontecimiento fue escenificado. Por eso, mientras Aarón relata sus mentiras, en Lavinia y el público surge cierta impotencia, especialmente cuando Tito muerde el anzuelo, pues da por verídico el relato de Aarón y asesina a Bassiano sin más. La identificación cognitiva con Lavinia, o signosis, consiste en que ella y el espectador conocen la verdad pero no pueden influir sobre el rumbo de los sucesos, para este entonces la princesa no solo ha sido violada sino mutilada porque los príncipes godos le han cortado las dos manos y la lengua:

**Lavinia.-** (*Nadie la ve, hace señas contando la historia real.*) Esa es toda la verdad pero nadie me escucha. (*Nadie la escucha.*) (70).

El público entiende a Lavinia gracias a la forma convencional del diálogo interior, por lo que se produce la endofonía ya que hay identificación del espectador con la voz interior del personaje, mientras que los otros personajes no la pueden oír. Este desajuste, genera angustia tanto en Lavinia como en el público.

En conclusión: en *Mosca* la perspectiva cognitiva y sensorial es variable, lo que significa que dependiendo del tramo de la acción hay identificación con algunos personajes. Y la alternancia de la perspectiva cognitiva con los dos bandos favorece el extrañamiento, la distancia.

La perspectiva afectiva, que promueve la empatía o antipatía, confirma que en *Mosca* los personajes son degradados, parodiados y exagerados, es decir que predomina el extrañamiento: las figuras son ambivalentes y contradictorias. Por ese motivo no se puede considerar, en términos genéricos, que esta obra de Fabio Rubiano sea una tragedia en el sentido clásico o tradicional, pues según Aristóteles, la tragedia pretende la catarsis. Para que se produzca la expulsión de las pasiones debe existir empatía por el personaje, debe producirse la identificación emocional, y en *Mosca* tal efecto se reduce, en parte, porque el universo dramático se configura a partir de la transcodificación, lo que supone un mundo que se rige por las leyes y la lógica del mundo al revés. En otras palabras, la distorsión u opacidad de la ilusión de realidad es enorme.

En el contexto dramático que propone el dramaturgo, Fabio Rubiano, la violencia es un acto cotidiano que provoca la indiferencia de los personajes, aunque algunos, en determinados momentos, producen más antipatía que otros, tal es el caso

de Tito cuando decide instruir a Lavinia, en la cena de reconciliación, porque no quiere comer:

*Entra Tito. Trae un gran ganso del tamaño de un hombre. El animal está muy gordo y asustado, mira a los comensales y hace una venia, temeroso.*

**Tito.-** (*Refiriéndose al ganso.*) Lleva tres semanas encerrado en una jaula de un metro por dos con otros once pájaros como él, sin moverse. No debe gastar energía porque adelgaza. (*A Lavinia.*) ¿Crees que me gusta?

**Lavinia.-** No.

**Demetrio.-** Es obvio que no le gusta. (*Sonríe, nadie lo sigue.*)

**Tito.-** (*Toma el ganso por el cuello, lo coloca entre sus piernas y comienza a embutirle la comida. El animal lucha por zafarse. Chirón se tapa los ojos.*) Tengo que embutirle tres kilos de maicena revuelta con grasa de cerdo, tres veces al día...

**Lavinia.-** Voy a comer. (*Come.*)

**Tito.-** (*Sigue embutiéndole.*) Los animales se sacrifican para que tú los disfrutes, no para que los maldigas (32- 33).

Tito provoca antipatía, mientras que el ganso, un personaje episódico, o incluso el repulsivo Chirón, provocan empatía. El primero por ser víctima del rey y el segundo por compadecerse del Ganso.

En cuanto a la perspectiva ideológica es evidente la distancia puesto que el modo de pensar de los personajes es desproporcionado y raya en la arbitrariedad. La visión del mundo que propone la obra, un mundo de indiferencia y venganza excesiva, está lejos de corresponder con la realidad y sus valores morales, filosóficos e ideológicos, es un mundo que carece de límites.

En el discurso “oficial”, es decir, en lo socialmente establecido, entendemos que ideas como la indiferencia y la venganza son valores negativos. Si la obra acentuase el efecto de ilusión de realidad, sería difícil reír de la muerte o la violencia y la violación de Lavinia resultaría dolorosa.

Por otro lado, en la primera escena de la obra aparece Tito dando un discurso a la multitud latente que se configura a través de voces en off. El monarca dirige sus palabras hacia los espectadores como si se tratara del pueblo que gobierna. Tal apelación *ad spectatores* funciona para informar los antecedentes de la acción y para introducir el estado de las relaciones entre los personajes: Tito y Tamora, viejos enemigos van a firmar la paz.

Si la apelación *ad spectatores* afecta la ilusión de realidad, rompiéndola, en tanto que es un discurso dirigido al destinatario real, es decir, al espectador que se sitúa en el plano extradramático, cabe decir que en este caso ocurre lo contrario: Tito apela al público real como asignándole un papel de manera que la apelación es

interna, pues el personaje desde el plano intradramático ficcionaliza a los espectadores. Por lo tanto Tito desempeña una función pragmática que establece un vínculo: “entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público” (García Barrientos, 2001, 179). Sin embargo, este recurso no implica mediación, sino lo contrario, afirma la inmediatez.

En *Mosca* la acción dramática ocurre en el plano intradramático, aunque se juega a simular el teatro dentro del teatro, como bien ocurre cuando Demetrio, Tamora y Chirón hacen la mímica que ejemplifica la historia de cómo fue violada y amputada Lavinia. No obstante, dicho procedimiento no es metateatral *stricto sensu*, sino que traduce, en lo que parece un lenguaje para sordomudos porque los tres hablan con gesto y la mímica, lo contado por Aarón.

Si buscamos equivalencias con el universo dramático de Shakespeare, podemos observar que en *Hamlet* sí se utiliza el metateatro, y sí hay una alteración en los niveles de realidad cuando los actores contratados por el joven príncipe de Dinamarca, representan la obra de teatro. Por el contrario en *Mosca*, no se llega a aplicar este procedimiento, sino que hay un juego de apariencias, una mala imitación o una imitación irónica.

#### **IV. 2. 5. *Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto***

Aunque se podría pensar que en esta obra de Pedro Miguel Roza lo representado se percibe desde una perspectiva externa y objetiva, para mantener el efecto de distancia sobre el insólito y paródico universo dramático, lo que significaría la soberanía de la inmediatez, no es del todo cierto porque hay cambios de perspectiva y también alteraciones en los niveles de realidad.

Recordemos que el nivel intradramático es el que constituye la ficción dramática, por esa razón se da una primera metalepsis o transgresión de los niveles cuando Nicolás, en la primera escena de la obra, dedica unas palabras a los espectadores, es decir, que Nicolás se comunica desde el plano de la realidad ficticia (por eso intradramático), con los espectadores que habitan el plano de la realidad “real” o extradramática. Nicolás saluda a los espectadores de la siguiente manera:

*Entra Nicolás silbando un cántico religioso y acomodando detalles de las sillas. [...] Lee un clasificado de periódico confirmando con alegría su contenido. Se percata de la presencia del público, va a proscenio y alumbra con su linterna.*

**Nicolás.-** Buenas noches. Sean todos ustedes bienvenidos a su últ..., perdón, a este maravilloso lugar (Rozo Flórez, 2004: 7).

Debido a que el instante de complicidad con los espectadores es breve, dicha transgresión, o intrusión del mundo ficticio en el plano de la realidad, pretende anunciar la convención metateatral que se desarrollará a posteriori y, además arroga a Nicolás el rol de falso narrador. No obstante, la presentación y bienvenida se interrumpe porque el personaje escucha algo que llama su atención y sale a investigar. Es como si Nicolás regresará a su “hábitat” en el nivel intradramático, que como he dicho es el plano que le corresponde en tanto ser ficticio.

A pesar de tal anomalía, la perspectiva sensorial se convierte en interna, subjetiva y explícita hasta la segunda escena de la obra, cuando Nicolás encuentra la causa de aquello que escuchó: se trata de Cristina, que está al borde de un precipicio a punto de suicidarse:

**Nicolás.-** Deténgase un momento, por favor, señorita, y piense: ¿sabe cuánto está costando un entierro?, ¿una misa?, ¿un ataúd?

**Cristina.-** Bastará una cruz de palo sobre una fosa común.

**Nicolás.-** ¿Enterrar en una fosa común a una mujer como usted?... digo, con semejantes atributos. ¿Cómo va a compartir su lecho de muerte con delincuentes, fetos abortados, cuerpos mutilados por psicópatas y toda suerte de ejemplares de medicina legal? ¿No cree que usted se merece una muerte más digna?, ¿un funeral con plañideras que con sus cantos exalten la inigualable belleza espiritual que usted posee?

*Nicolás chasquea los dedos y al instante aparece un espacio absolutamente blanco al cual entra un hombre pálido y de facciones delicadísimas, vistiendo un frac negro, y exquisitamente peinado y maquillado.*

**Dios.-** (*Voz en Off.*) Bienvenido al cielo, hijo mío, te estábamos esperando.

**Muerto.-** ¡Gracias a Dios al fin la eternidad! (8- 9).

Cuando Nicolás chasquea los dedos, además de afirmarse como falso narrador y el propietario del punto de vista de la conversación entre Dios y el Muerto que será escenificada, hay un desdoblamiento en los niveles de realidad. Esta escena, ocurre en el plano metadramático y por el tipo de escenificación podemos decir que se trata de una fábula secundaria denominada metadiégesis, porque es una historia independiente de la principal línea de acción: se escenifica el asenso de un muerto al cielo y el recibimiento de Dios, es como si fuera otra línea de acción, por eso es una historia



independiente. Sin embargo, también está relacionada con la acción principal porque la escena es una campaña publicitaria de la empresa en que trabaja Nicolás, entre los dos planos hay pues una relación semántica.

La conversación entre Dios y el Muerto, que sucede en el cielo, se irá configurando como un comercial televisivo que promociona a “Exequias la Rebaja”. Los personajes metadramáticos y episódicos, Dios y el Muerto, el primero latente y el segundo patente, son portadores de un discurso publicitario que está dirigido directamente a los espectadores. La escena concluye del siguiente modo:

**Muerto.-** No lo olvide, “Exequias La Rebaja”...

**Dios.-** Un paso seguro hacia la eternidad...

*Se escucha el aleluya de Handel. Se abre una cortina dejando ver una escalera blanca con una luz que sale del fondo. El muerto llora de emoción y asciende gloriosamente cada peldaño. El cubículo blanco se oscurece, la música baja.*

**Cristina.-** Creo que no me interesa. (*Se aleja del precipicio.*)

**Nicolás.-** ¿Qué le pasa? ¿Ya no lo va a hacer? (10).

Hay un primer cambio de realidad con la escenificación del interludio publicitario de La Rebaja. Con la elevación del muerto al cielo y el aleluya de Handel concluye la escenificación del plano metateatral, y la acción regresa al nivel intradramático y, por lo tanto, a la perspectiva externa y objetiva, en otras palabras a la inmediatez de lo representado.

Debo mencionar que hay cierta ambigüedad, no puede determinarse si Cristina y Nicolás son observadores del comercial. Antes del cambio de niveles Nicolás pregunta: “¿no cree usted que merece una muerte más digna?, ¿un funeral con plañideras que con sus cantos exalten la inigualable belleza espiritual que usted posee?” y el problema es que, inmediatamente después de que termina la escenificación del plano metadramático, Cristina dice: “Creo que no me interesa”. Esta replica propone la continuidad en la lógica de la conversación. No obstante, dicha respuesta también podría darse, precisamente, en relación a la publicidad.

La siguiente alteración en los planos de realidad, ocurre cuando Ignacio traspasa las fronteras de lo ficticio, tal como hizo Nicolás en la primera escena, y habla a los espectadores de la obra para preguntar si alguno se declara feliz:

**Cristina.-** No es cierto, Ignacio, el Idiota. Aquí los únicos errores que hay somos nosotros, ¡y por eso vamos a desaparecer!

**Ignacio.-** El sistema la engaña, mujer ingenua. El ser humano nunca podrá escapar a su propia fatalidad, y esto lo dijo Ernesto Sábato... Obviamente ustedes no saben quién es Ernesto Sábato... Todo esto es una porquería, y si no es así, que alguien de aquí lo demuestre diciendo que es feliz (*grita al público.*) ¿Hay aquí algún pobre imbécil que se sienta feliz en este infierno?

**Margarita.-** (*Luce una blusa escotada y minifalda; viste completamente de rojo y se halla camuflada dentro del público.*) Yo, yo, ¿Cómo lo adivinó, señor? (*Sube al escenario.*) Permítame presentarme. Mi nombre es Margarita López Henao, con cédula de ciudadanía número 27.283.785 de Cali (15- 16).

Hay otra metalepsis. Ignacio y Margarita pasan la frontera de los niveles de realidad. Margarita, mimetizándose en el auditorio intenta fracturar los límites entre lo real y lo ficticio, en equivalencia a Ignacio que lo hace desde el escenario increpando al público. No obstante, paradójicamente, los espectadores también se ven obligados a doblarse, es decir, que adquieren un rol dentro del plano intradramático, en el que también son un público, lo que significa que parte del negocio de “Exequias La Rebaja” es hacer de los suicidios, o de la muerte, un espectáculo.

Margarita es el último personaje patente en añadirse a la acción dramática y, a partir de entonces, los candidatos a suicidas empiezan a obstaculizar el objetivo de Nicolás, que es hacer que los clientes se suiciden.

En el transcurso de la acción los personajes parecen conscientes de que son personajes dramáticos, lo que no deja de ser un guiño a los espectadores, que aumenta la ilusión de realidad:

**Ignacio.-** ¿Por qué no buscamos una forma de hacer pasar el tiempo mientras tanto?

**Gregorio.-** ¿Cómo qué?

**Ignacio.-** No sé, una obra de teatro.

**Gregorio.-** En una obra de teatro vivimos y de todas formas todo sigue siendo horrible (26).

Cuando Nicolás propone su última estrategia de persuasión, el juego del banquillo, los cambios en los niveles de realidad se vuelven más desbocados y los desdoblamientos se multiplican. Cuando se hace la parodia del *talk show*, empezando por el testimonio de Gregorio, hay un desplazamiento hacia el plano metadramático. El tipo de escenificación engastada en el contenedor, es decir, en la realidad del *talk show*, corresponde con el metadrama, y el tipo de relación entre los dos niveles es sintáctica en tanto explica por qué Gregorio acude al club suicida:

**Gregorio.-** (*Tras de sí ha aparecido un letrero escrito en rojo: “Gregorio: ‘Mi papá me dejó por mi mejor amigo’.”*) Bueno, este... yo vivía con mi papá y tenía a mi mejor amigo y vivía bien y entonces no sé que pasó, un día los sorprendí a los dos juntos...

**Nicolás.-** ¿Haciendo qué?

**Gregorio.-** Hablando... (*Desconcierto general.*) Estaban hablando de su amor y de que se querían mucho, y que yo representaba un obstáculo para ellos...

**Nicolás.-** ¿Y entonces qué pasó?

**Gregorio.-** (*Conteniendo las lágrimas respira más fuerte. Pausa.*)

**Nicolás.-** ¡Vamos!, ¿qué pasó?

**Gregorio.-** (*Con voz entrecortada.*) Bueno, que al otro día mi papá no estaba y cuando llamé a (*cuac*), la mamá de él me dijo que no había ido ni a dormir. Entonces... (*Se suena*)... entonces encontré esa nota y pues ahí decía eso... (30).

La presencia de Gregorio en el banquillo se extiende por más tiempo, pero voy a ir directamente al instante en que el plano de la realidad, que ya ha sido doblado en la realidad del juego del banquillo, se vuelve a doblar, y de hecho se produce una ocularización:

*Todos revientan a carcajadas. Se apagan todas las luces, excepto el foco que alumbra a Gregorio, quien se restriega el cuerpo con repulsión y angustia. Luego lanza un grito de dolor, las luces vuelven a la normalidad, se escuchan los aplausos de los demás.*

**Nicolás.-** Bueno, ya ven ustedes cómo estas personas marginadas por el afecto encuentran espacios para desarrollar su talento de una forma sana, sin drogas. (*Margarita, Cristina e Ignacio aplauden sin parar de reír. Nicolás se dirige a Gregorio.*) No obstante, si sientes que tu vida no tiene sentido, recuerda que siempre hay una segunda oportunidad. (*Le ofrece la jeringa a Gregorio, quien hasta entonces se ha congelado en un gesto de horror. Se desmaya. Nicolás se vuelve furioso hacia los demás.*) Bueno, ¿quién sigue? (*Ignacio y Margarita se ponen serios. Cristina sigue riendo sin percatarse de las miradas inquisidoras de los tres.*) (32).

En el cambio de niveles que hay del juego del banquillo a la “sensación de suciedad” ya que el personaje: “*se restriega el cuerpo con repulsión y angustia*”, hay un cambio en la perspectiva sensorial, que provoca la identificación por un pequeño instante con Gregorio y su universo interior. Después de que Gregorio se desmaya, el plano escenificado vuelve a ser el de la realidad del juego.

Cristina sube al banquillo. Una vez se ha colocado en el espacio designado para el escarnio, el nivel intradramático se dobla así mismo, y empieza el juego-espectáculo-*talk show*. Cuando Cristina confiesa su violación, hay una alteración en la perspectiva sensorial y en los niveles de realidad, porque el espectador se identifica con Cristina cuando ve un Cristo que desde la cruz le saca la lengua de una manera

lasciva. En tal segmento del drama hay cuatro niveles de realidad en vez de tres: el extradramático, el intradramático, el metadramático que se corresponde con la realidad del juego, y el de las ocularizaciones o interiorizaciones de los personajes. La imagen de Cristo desaparece cuando Cristina grita y acto seguido los otros personajes aplauden, es decir, que se remarca el cambio de planos, de la visión subjetiva a la realidad del juego. Este mismo *modus operandi* se repite.

Los personajes se salen del nivel de la realidad del juego para seleccionar un nuevo jugador o víctima que pase al banquillo, y una vez seleccionado, el nivel intradramático se dobla en la realidad del juego. De tal manera que la violencia descarnada es más excesiva cuando el plano intradramático se dobla en la realidad del juego del banquillo. Cuando Ignacio y Margarita pasan al escarnio, no hay cambios en la perspectiva sensorial. Lo que sí ocurre con la última víctima, Nicolás, porque los clientes de Exequias La Rebaja, lo obligan a sentarse en el banquillo:

**Margarita.-** Es su turno, señor panelista. *(Margarita pone a Nicolás en la silla del acusado. Él intenta huir, pero todos se confabulan para que no lo pueda hacer. Le arrebatan el osito de peluche que Nicolás siempre ha cargado.)* Cuéntenos, ¿cómo era la relación con su madre? *(Se escucha el berrido de un bebé. Nicolás se estremece en posición fetal. Mientras la acción continúa en el proscenio, Nicolás saca algo de alguna de las sillas sin abandonar su pasmo, y sale de escena.)* (37- 38).

El llanto del bebé pertenece al mundo interior del personaje, es un recuerdo y en ese instante los espectadores se identifican con Nicolás. Por tanto hay una auricularización o cambio en la perspectiva sensorial. En conclusión, en *Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto*, la perspectiva sensorial es variable.

La perspectiva afectiva y la perspectiva ideológica están en constante tensión, pero particularmente se mantienen objetivas y distantes, pues la distorsión del mundo representado supera cualquier atisbo de identificación, como se demuestra en la escena en que Cristina se va a suicidar y Nicolás lo evita. Parece que él va a rescatarla del acto suicida, y la distancia se produce cuando se revela lo que Nicolás quiere, que Cristina se suicide pero contratando los servicios de su empresa:

**Nicolás.-** Bien, Cristina, si en realidad está tan sola en el mundo, ¿quién cree que va a recoger su cadáver?

**Cristina.-** No me importa...

**Nicolás.-** ¿No ha pensado en todos los gastos que acarrea un muerto?

**Cristina.-** Tengo seguro de vida...

**Nicolás.-** El seguro no cubre muerte voluntaria y usted bien lo sabe...

**Cristina.-** ¡Ya le dije que no me importa! (8).

Lo curioso es el efecto de antipatía que produce Cristina al comportarse con indiferencia, mientras que Nicolás parece más simpático, a pesar de que exista una enorme distancia ideológica entre sus intereses y su falta de compasión por un ser que se supone atormentado y vulnerable. No obstante, la distancia se acentúa cuando la manera de pensar de Cristina queda descubierta, pues su punto de vista resulta empalagoso: “Ya estoy muerta. Desde que nací padezco de algo así como muerte natural que ha ido creciendo conmigo, y que entre más pasa el tiempo, más grande se hace... como la sombra de la polilla que se acerca a la vela en la que ha de ser incinerada...” (11). La manera de pensar y la manera de ser de Cristina hacen que la perspectiva ideológica y afectiva permanezcan extrañadas, pero este es uno de los diversos casos que dan cuenta de este asunto.

En relación a Nicolás hay una contradicción entre la perspectiva afectiva, pues el personaje es simpático, y la perspectiva ideológica, porque no tiene pautas morales o más bien son dudosas. Tal contradicción también produce distancia.

En el caso de Gregorio el asunto es similar, de todos los personajes dramáticos es el que parece más indefenso, es tímido y flaco. Esa fragilidad produce empatía, pero se convierte en un ser completamente antipático cuando compete con los otros suicidas por tener la cicatriz más grande, o cuando lanza mordaces preguntas a la víctima del banquillo. Las contradicciones e inversiones también operan en relación a la perspectiva ideológica, pues al exponer que el motivo de su dolor existencial es la homosexualidad de su padre, la posibilidad de identificación se anula, por ser este un motivo desproporcionado, mientras que hay conformidad con Gregorio cuando llama al orden: “¡Por favor, señor, se supone que este club es de suicidas, no de asesinos!” (20). Aunque la frase es completamente irónica, lo cierto es que Gregorio tiene la razón.

En relación a Ignacio y Margarita las tensiones, alteraciones y contradicciones entre la perspectiva ideológica y la afectiva también provocan distancia. Ignacio es un personaje pedante, por lo tanto predomina la antipatía y el distanciamiento ideológico, siempre está tratando a los demás desde una erudición exagerada:

**Gregorio.-** Es horrible.

**Ignacio.-** “To be or no to be. This is the cuestion”.

**Gregorio.-** ¿Usted es extranjero?

**Ignacio.-** Es un sofisma, ¿verdad? En realidad, lo que me está preguntando es si me identifico con Camus (14).

Y para expresarse, cita frases de sus autores predilectos. Esta soberbia intelectual hace que la perspectiva afectiva se mantenga extrañada. Sin embargo, un ejemplo de empatía con Ignacio es precisamente cuando se sienta en el banquillo y se vuelve víctima del escarnio. Mientras que Margarita al ser un personaje tan superficial y tópico no produce ni empatía ni identificación ideológica, más bien al contrario genera molestia por encarnar y representar tantas banalidades.

#### **IV. 2. 6. *Gallina y el otro***

Según Carolina Vivas, la acción dramática en *Gallina y el otro* es el resultado de una investigación sobre la masacre, una situación extrema que se vive hoy en ciertas regiones de Colombia. Para algunos el “conflicto armado”<sup>129</sup> germinó un poco antes de la década del cincuenta, en el siglo XX, cuando fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, el líder político del partido liberal. Aún es más, haciendo una revisión extensa sobre la historia de la violencia en Colombia se encontrará que la aniquilación humana es un cuento viejo. En ese sentido, la historia del país no parece diferenciarse de la historia de otros pueblos del mundo, pues sería erróneo ignorar que la historia de la humanidad ha sido recurrentemente atravesada por conflictos (ideológicos, políticos, raciales) y las soluciones aberrantes que de los mismos se desprenden. Incluso, me parece que los años de paz han escaseado.<sup>130</sup>

*Gallina y el otro* es una obra de teatro que se estructura a partir de dos conceptos: el miedo y la masacre. Debido a que la obra se basa en los testimonios de los desplazados de la violencia colombiana, la importancia del contexto social es evidente. El plano dramático es habitado por personajes anónimos, antihéroes, personas del común o los olvidados; aquellos que pertenecen al territorio de la

---

<sup>129</sup> “Conflicto armado” es la denominación que se usa en Colombia para referirse a la guerra entre agrupaciones de diferente índole y con diversos intereses. Unos se cobijan por la ley, mientras que otros se circunscriben a la ilegalidad.

<sup>130</sup> Hasta en la antigua Grecia, mientras se desarrollaba un pensamiento filosófico y se definían conceptos tan importantes como el de paz y democracia, se constituía en paralelo tremendo ejército.

“insignificancia” social y económica, y que viven ocultos bajo la sombra de las grandes ciudades. Según Carolina Vivas:

Muchos de los testimonios decían que los verdugos, antes de disparar o degollar, ponían a “bailar a las gallinas” o hacían escoger a sus víctimas entre la bala o “torcedura de pescuezo”; estos juegos verbales de los asesinos me llevaron a descubrir a GALLINA como posible protagonista, como filtro para abordar el asunto. Era el desde donde narrar que estaba buscando, la estrategia, la metáfora. Ese animal rural por excelencia, asociado a supersticiones, enfermo de mansedumbre e impotencia, me pareció una analogía justa con los personajes y se constituyó en una contra historia y un contra discurso (Vivas, 2005: 6 -7).

La dramaturga quiso evitar la ilusión de realidad o la identificación plena, a través de la metáfora o del símbolo, decisión que afecta la relación entre la distancia y el ilusionismo. Aunque hay una intención de deformación, la mutación se da en términos completamente diferentes a los de la parodia. Aquí la distancia representativa también funciona para evitar el ilusionismo y la identificación total de los espectadores, una estrategia que intenta re-dirigir la mirada de los habitantes del país, a los que está dirigida la obra. Espectadores saturados de tal realidad, en parte, porque los medios de comunicación la explotan cotidianamente.

Este caso, que no es el único dentro de la historia del teatro colombiano,<sup>131</sup> ni del período en el que estoy enmarcando esta investigación, ofrece un punto de vista diferente. *Gallina y el otro* está más del lado del distanciamiento y del teatro épico, que del teatro aristotélico según los términos de Brecht. Afirmación que no pretende negar la presencia de la identificación, pues como se dijo en otro párrafo, la relación entre tales conceptos suele ser copulativa.

La manipulación de la perspectiva dramática en *Gallina y el otro*, entendida como el punto de vista con que puede o no identificarse el espectador, cambia dentro de la obra; pasa de la perspectiva externa (la visión objetiva) a la perspectiva interna explícita (que produce identificación con algún personaje).

En esta pieza la identificación es variable, como demuestra una ocularización que se produce con Colombia Torres, uno de los personajes, y de la que hablaré más

---

<sup>131</sup> No es la primera vez que el teatro colombiano utiliza el testimonio como fuente de producción dramática; la historia moderna pone en evidencia la tendencia a reflexionar la realidad y la historia desde lo dramático. En la transición del siglo XX al XXI esta tendencia tiene una presencia fuerte y tiende a señalar, desde varios puntos de vista (diferentes grupos y dramaturgos), aquellos conflictos sociales que atraviesa el país. ¿Podría ser una de las herencias de los maestros consagrados, García y Buenaventura, y sus míticos grupos La Candelaria y El TEC?

adelante. Pero, también cabe la perspectiva interna implícita, que deja en evidencia a la dramaturga, como bien ocurre al revisar la estructura temporal del drama, donde hay algunas elipsis, y cuando descubrimos que Gallina, a quien suponemos el personaje focal o falso narrador, no aparece en todas las escenas. La endoscopía explica por qué se escenifican situaciones y sucesos que Gallina no conoce o que no presencia.

La ocularización con Colombia Torres ocurre en la última escena de la obra, llamada “Desarraigo”, para ese entonces su marido Rubiel ha muerto y su hijo Eugenio ha desaparecido. En esta escena, los sobrevivientes de la masacre se encuentran en un campamento:

*La mujer termina su labor, se levanta pesadamente y sale de la carpa; echa a la olla las arvejas y de repente ve a Rubiel, que en algún lugar le hace guiños.*

**Colombia.-** ¡Rubiel, mijo! Creí que me iba a dejar solita.

*Sonríe complacida y llama con un gesto a Rubiel, para que hablen en un lugar en donde no los oigan.*

**Colombia.-** ¿No se ha visto con Eugenio? Yo los pienso siempre, casi a toda hora.

*Está a punto de llorar pero se contiene para no contrariar a su marido.*

**Colombia.-** Ya no me importa que estén muertos, pero siento odio cuando pienso que los hicieron sufrir.

*Escucha algo que le dice Rubiel antes de marcharse. Ella intenta detenerlo, pero él ha desaparecido. Pausa. Se pone de rodillas, se persigna y reza (45-46).*

Hay pues identificación con la visión subjetiva o perspectiva sensorial interna explícita de Colombia, que ve al fantasma de su esposo, visión que comparten los espectadores. El fantasma de Rubiel vuelve para despedirse. Es una ocularización porque los otros desplazados, no acceden a esta visión, y en tanto es un gesto de despedida, el encuentro ocurre íntimamente.

En cambio la perspectiva sí es externa y objetiva, o extrañada, cuando aparece el fantasma de Gallina, en la misma escena:

*El despojo de Gallina se encuentra sacrificado en el fusil, la música de tambores crece y calla súbitamente. El espíritu de gallina surge cauteloso abandonando su última piel.*

**Espíritu de Gallina.-** Bocanadas de ira tornan cristalina la rabia del verdugo  
veo por fin la cobardía de la bestia (46 - 47).



El ascenso del espíritu de Gallina, está al alcance de la vista de los espectadores, más no de los demás personajes. Y su soliloquio es el último diálogo de la obra.

Estudiando otro de los aspectos de la perspectiva, se puede descubrir que hay identificación cognitiva con Eugenio, el hijo de Rubiel y Colombia, que después de mucho tiempo regresa a su lugar de origen para visitar a sus familiares. Hay signosis con Eugenio, porque mientras viaja en la chalupa con el Chino, este le va explicando la situación que vive la población. La información que Eugenio va adquiriendo, corresponde con la información que va adquiriendo el público.

El chofer de la chalupa, una pequeña y rústica embarcación, advierte que el pueblo ha sido amenazado, mientras tanto Eugenio, inconsciente y fuera de contexto toma fotografías del paisaje:

**Chino.-** ¡Qué hace!

**Eugenio.-** (*Sin entender.*) Es un paisaje bellissimo.

**Chino.-** Su imprudencia nos pone en peligro; como le decía hace un momento, aquí vivimos con mucha zozobra mister. Una vez nos llegó la noticia de que venían por ahí y todos salimos corriendo para el río, al Puerto, a tomar las canoas o lo que hubiera para irnos.

*Eugenio se pone nervioso, mira a un lado y otro.*

**Chino.-** Unos iban hacia arriba, otros iban hacia la parte de abajo, río abajo; en dos oportunidades hemos salido corriendo. Llegan noticias de que ahí vienen y que vienen y así vivimos.

**Eugenio.-** Mi papá no me contó que la cosa estuviera tan grave (15- 16).

En este caso, tanto los espectadores como Eugenio van conociendo, simultáneamente, las circunstancias que afectan a los habitantes del territorio en el que se desarrolla la acción. Así que el guía de la chalupa continúa:

**Chino.-** Desde hace más o menos cuatro meses... unos tres o cuatro meses tal vez, se incrementó digamos el caos, desde ese tiempo venimos recibiendo mensajes con los chóferes de los camiones que llevan la carga al Puerto; a ellos los detienen en algún lugar de la carretera –los detenían, ahora por ahí no pasa ni un alma- y mandan decir por escrito que ellos van a venir y que los comerciantes tienen que irse.

**Eugenio.-** (*Tranquilizándose.*) “Que si no se van, queman el pueblo”. Eso dicen siempre y nunca pasa nada.

**Chino.-** No, si es que también por vía fluvial vienen amenazas que mandan con los conductores de las chalupas y con los pasajeros.

**Eugenio.-** (*Muy preocupado.*) Del dicho al hecho hay mucho trecho.

**Chino.-** Nosotros no le dábamos tanto crédito a esos mensajes porque eran ordinarios, mal escritos, con mala ortografía; pero hace como dos meses llegó

una amenaza muy bonita, digamos bien escrita, organizada en computador y toda esa cosa.

*En ese momento suena una ráfaga y el Chino cae muerto ante la estupefacción de Eugenio. La chalupa queda a la deriva, anochece (17).*

Los casos que dan cuenta de la perspectiva afectiva son diversos, no voy a nombrarlos todos. Por ejemplo, La Zarca, a pesar de ser un personaje introspectivo, provoca empatía. Zarca es el correspondiente femenino de Zarco, palabra de raíces árabes con que se distingue a los que tienen ojos azules, el color del agua. Este personaje infantil, analógicamente, aparece en escena como sumergido en sus secretos pensamientos, con aire lejano y distante, como si estuviera en el fondo de sí misma: “*En la parte de atrás viene La Zarca, de quien solo vemos su cabeza con un moño y mirando a lo lejos, absorta*” (10). Es como si el personaje hubiera perdido la alegría. Ella subsiste ausente, con cierto aire de resignación y en silencio, pues no habla. Y provoca empatía porque a pesar de estos atributos que pretenden ponerla en una dimensión poco común para tratarse de una niña, es la única que da muestras de afecto y comprensión a los animales. Además es la más débil, lo que la hace víctima no solo de los malhechores, sino de las órdenes y los mandamientos de los adultos.

Telmo es el padrastro de la niña y provoca antipatía en varias ocasiones. La primera vez, cuando La Zarca escucha los lamentos de Gallina porque Telmo le ha robado los huevos y entonces él la descubre en el gallinero:

*La Zarca ve a Telmo, trata de huir, pero es demasiado tarde, él la golpea con suma brutalidad.*

**Telmo.-** ¿Por qué no deja a la gallina poner en paz?

*La chiquilla cae, Telmo le levanta la falda con el reajo, sale. Ella se recompone, hace un guiño al animal y se retira silenciosa (15).*

En este segmento no solo hay empatía con La Zarca, sino que además la perspectiva ideológica permanece extrañada, puesto que se insinúa que Telmo podría abusar o haber abusado de la niña. Pero aunque Telmo resulta un personaje antipático, también se produce antipatía cuando le roba los huevos a Gallina o cuando maltrata a Chusco, se provoca el efecto contrario cuando es interceptado por El Moreno, uno de los asaltantes al Puerto. Una inversión en el rol (pasar de victimario a víctima) que también se aplica a Gallina, pues hay momentos en los que el personaje produce empatía, pero también hay ocasiones en las que la emplumada resulta antipática: cuando se burla de Cerdo. Estas variaciones de la perspectiva afectiva, en torno a los diferentes personajes de la obra, hacen que la relación entre la empatía y la antipatía

sea compleja y copulativa, excepto para el personaje que encarna al victimario, El Moreno, porque inevitablemente al ser alguien que no tiene ningún respeto por la vida produce desprecio y miedo.

Un caso que evidencia la crisis en la perspectiva ideológica, es cuando aparece Colombia Torres en la emisora. Ella está esperando fuera de la cabina, a que Hilario “el hippie” Gómez anuncie “públicamente” que el pueblo ha sido amenazado, pero Hilario la ignora y la evade:

**Colombia.-** ¡Nosotros hicimos un trato, le pagamos y usted no ha pasado la información. No ha dado la voz de alarma!

**Voz del cantante.-** ... pero vamos jugando iguales  
no te afanes  
que tú y yo  
debemos de saber...

**Hilario.-** (*Abriendo una ventanilla.*) ¡No me perjudique, déjeme trabajar!

**Colombia.-** Entre los comerciantes se recogió el dinero para que usted diera la voz de alarma y no ha hecho nada. [...]

**Hilario.-** (*A soto voce.*) ¡No es fácil; ese chiste me puede costar el pellejo!

**Colombia.-** Por favor, la situación que vivimos en el Puerto es muy grave, estamos amenazados, asustados y tememos por la vida... (19).

Hay que tener valor para denunciar a un grupo armado a través de una emisora, pero no teniendo más opciones es lo que hay que hacer, por lo tanto ideológicamente hay identificación con la manera de proceder de Colombia Torres y los comerciantes. Sin embargo, hay que reconocer que el locutor de la emisora también tiene razón al estar asustado, lo que resulta mezquino es que cobre por un servicio social que lo beneficiaría. Debido a que se puede estar de acuerdo con los dos personajes, digo que la perspectiva ideológica entra en crisis, lo que implica que se mantiene extrañada y distante. Y en este mismo caso, hay empatía con Colombia, mientras que el locutor produce el efecto contrario.

Otro caso en el que se da la identificación ideológica es cuando Eugenio aparece en el sueño de su padre, Rubiel, y le dice en forma de poesía:

**Eugenio.-** Qué lánguida llaga tu ausencia  
Que asfixia esta necesidad de tenerte  
Paz  
Mujerzuela huidiza  
ficción  
mentira  
alquimia  
magia...  
deseo... (23).

A pesar de estar codificado poéticamente y de que la forma del dialogo provoca distancia o extrañamiento, el mensaje es evidente. Así que la identificación ideológica es inevitable, especialmente en unos espectadores que conviven con la violencia y la guerra.

El mismo fenómeno de una identificación ideológica se da cuando Colombia Torres aparece en otro sueño de Rubiel y su disertación, también tratada textualmente para producir distancia, termina haciendo evidente que el personaje representa o encarna al país colombiano:

Emerge la que no muestra el rostro  
con su fuerza me controla  
y me rindo a ella sin reservas.  
Me arrincona  
me somete  
me abusa  
me posee.  
No puedo ayudarme y me abandono  
me entrego a sus manos brutales  
y me daña (28).

Por otro lado, en esta obra se cumplen las dos maneras de exponer la relación entre lo narrativo y lo dramático. Así que se desempeña la función diegética o narrativa del diálogo, por ejemplo, en las últimas escenas de la obra cuando el camión de Telmo está estacionado en una calle del pueblo y desde allí Gallina y Chusco observan los hechos. En tal circunstancia Gallina describe lo que ocurre, hay teicoscopia. Este recurso también se emplea cuando Gallina observa desde su nido el espacio latente en que es agraviada La Zarca. En la escena de la violación a La Zarca se recurre a Gallina como personaje focal, que aparenta ser testigo de todo lo escenificado. En ambos casos, el recurso permite entrar en leve contacto no solo con el espacio contiguo, sino con la crudeza y violencia de los hechos que se van desarrollando, y permite una percepción indirecta, filtrada por los animales, que los hace catalizadores de la violencia:

*Gallina observa impotente, desde su nido, cómo varios hombres vejan a La Zarca. Cuenta asqueada a Cerdo lo que ve. Los rostros de los animales son una mueca de dolor y vergüenza.*

**Gallina.-** La coge de la cintura  
ella se defiende  
patea iracunda

asustada  
 semeja un insecto de tierra en agua.  
*Chusco emite un gruñido sordo.*  
**Gallina.-** Un manotazo le revienta la boca  
 y la chiquilla rueda  
 la cara húmeda de sangre y piedras  
*Chusco gruñe suplicando clemencia por La Zarca.*  
**Gallina.-** No se opone más  
 la mirada fija  
 mientras El Moreno le alza la bata de flores...  
 le corre los interiores viejos de resortes  
 desechos...  
 ¡Y le entierra su furioso puño por el  
 sexo pequeño!... (34).

En cuanto a los niveles de realidad, en la segunda escena de la obra, llamada la “Pesadilla”, se da la primera alteración. Gallina, que es el personaje focal de la obra y a veces funciona como falso narrador, duerme profundamente en su corral. El plano intradramático es el nivel de realidad en que Gallina está durmiendo, mientras que el metadramático es el plano en el que se escenifica la pesadilla. Los espectadores acceden al contenido del sueño a través de un tipo de escenificación denominada metadrama, pues el mundo onírico, es decir, lo soñado ocurre en otra dimensión donde las nociones espaciotemporales son abstractas, subjetivas e inconscientes:

*Amanecer. En su nido Gallina hace lo posible por no quedarse dormida, cabecea sin lograrlo. Se sume en un sueño tranquilo que poco a poco se transforma en una pavorosa pesadilla: se ve a sí misma en una gallera, donde debe enfrentarse a un feroz gallo que la destroza con sus espuelas haciéndola volar una y otra vez. Con ella se encuentra La Zarca cuyo cuero cabelludo, todavía con el moño, vuela por los aires. Cientos de hombres ebrios gritan emocionados. La voz de un locutor deportivo transmite en directo para los asistentes (12).*

La relación entre el drama primario y el secundario es sintáctica y se cumple la función predictiva, dado que la pesadilla es una premonición. En tal sentido, el presentimiento implica una paralepsis, porque se ofrecen datos sobre lo que ocurrirá en el futuro, aunque estén codificados metafóricamente. En la pesadilla se anuncia la violación de La Zarca, es decir que hay una preparación de los receptores para que el hecho no los tome sorpresivamente y se pueda mitigar o reducir el dolor que puede llegar a producir.

El regreso a la normalidad, el final de la escenificación del sueño y el cambio en los niveles de realidad sucede de la siguiente manera:

*La multitud lanza una ovación. Gallina se despierta aterrada, trata de recomponerse.*

**Gallina.-** (*Para sí misma.*) Es solo un sueño...  
no es verdad...  
es solo... (13).

Lo escenificado a partir de entonces permanece en el plano intradramático. No obstante, por más que Gallina intenta convencerse de la irrealidad del sueño, más adelante admite el sentido del sueño, es decir que puede descifrar el mensaje:

*La Zarca se muestra muy interesada; Gallina la mira con infinita lástima.*  
Mis sueños me han mostrado  
lo que ocultan mis huevos  
pero no puedo repetirlo  
so pena de perder  
esta capacidad de ver durmiendo (14).

Esta dosificación y codificación de la información también sirve para darle un tono sobrenatural a la pieza.

La segunda vez que hay un cambio en los niveles de realidad, es en la octava escena, llamada “Premonición”, y de hecho este cambio supone una variación en la perspectiva sensorial: esta vez lo escenificado pertenece a los imaginarios de Rubiel:

*Rubiel duerme en la silla oyendo música lírica. Ve de repente, en su sueño, un diminuto barco que se desplaza lento en el horizonte; finalmente el barquito desaparece. Ve ahora la cabeza de su hijo, que emerge de la nada flotando con suavidad (22).*

Por segunda vez se escenifica un sueño premonitorio, es decir que aquí también la relación entre el drama primario y secundario es sintáctica y predictiva, y el tipo de escenificación se corresponde con el metadrama. Sin embargo, ante los vaticinios que reciben Rubiel y Gallina, no hay nada que hacer. Ni siquiera estas advertencias proporcionan la posibilidad de transformar el futuro. Hay pues una relativa equivalencia entre Rubiel y Gallina porque tienen presentimientos oníricos. No obstante, aunque el mensaje es similar, en los dos casos se anuncia una catástrofe, el contenido de los sueños se configura de maneras distintas para destacar la diferencia en los puntos de vista.

Otra concomitancia, de por sí curiosa, es que después de que Gallina y Rubiel tienen las premoniciones, aparece La Zarca, y mientras Gallina oculta el significado de su visión, Rubiel le dice: “ ¡Vi muerto a Eugenio!”(23).

Rubiel vuelve a tener una premonición en la décima escena, titulada “Presentimiento”, segmento de la acción en la que: “*Rubiel duerme, respira con dificultad; poco a poco se sume en un sueño profundo y melancólico. Ve a su mujer al borde de un abismo, mirando al frente como si no viera nada*” (28). La mecánica en relación a los cambios de niveles es la misma, se repite la fórmula ya expuesta. Las visiones oníricas de Rubiel implican a los miembros de su familia, esta vez es la esposa quien es la protagonista de la premonición y el sueño sigue apuntando a la catástrofe.

#### **IV. 2. 7. *Magnolia perdida en sueños***

Entre 1970 y 1990, Medellín, la capital antioqueña, albergó problemas sociales nefastos; la mayoría derivados del narcotráfico, del dinero fácil y materializados en la violencia de los sicarios, los carteles de la droga y los enemigos de los capos. Esos años son recordados como un período caótico y trágico de la historia nacional.

Es entonces una circunstancia concreta y reconocible tanto en el espacio como en el tiempo lo que, como en el caso de *Gallina y el otro*, se vuelve el pretexto de una ficción dramática. Al respecto dice Ana María Vallejo que:

*Magnolia perdida en sueños* surge de una experiencia propia. Es la única obra que hasta el momento podría llamar autobiográfica. Sin embargo, gracias al proceso de escritura en el que la realidad se diluye para convertirse en algo distinto, se podría decir que es una completa ficción. De cualquier manera esta obra explora una vida detenida por un accidente violento en Medellín a finales de los años ochenta (Vallejo, 2008: 5).

La perspectiva sensorial dominante es la externa, siempre y cuando pasemos por alto la endoscopía con el dramaturgo que se evidencia en las elipsis y en algunas variaciones del espacio. No hay ocularizaciones, pero sí otro fenómeno llamado endofonía, que supone la identificación con Magnolia, que es un personaje en coma y cuya voz interior o pensamiento interno escuchan los espectadores. Por lo tanto, en relación a Magnolia se propone la identificación con la perspectiva sensorial interna y explícita.

Desde el comienzo de la acción, Magnolia aparece acostada en una cama debido al estado de inconsciencia en que la ha dejado un accidente, por tal condición resulta un personaje de carácter unidimensional. Vale la pena subrayar la función sintáctica y particular que desencadena Magnolia como personaje núcleo, pues hace que diferentes personajes, sus hijos y vecinos, rondan, regresen y se encuentren alrededor de ella. Magnolia es el personaje que aparece en más escenas de la obra y puede decirse que es la protagonista.

La identificación subjetiva con Magnolia implica que los espectadores pueden escuchar su historia, relatada por ella misma, a través de la forma convencional del diálogo. De esta manera, Magnolia cumple una función como personaje focal o falso narrador, a pesar de estar en coma. La obra comienza de la siguiente manera:

**Voz de la madre.-** Mi tía dice que el ojo me lo dañé con la espina de una mata de lulo por andar brinconiando en el solar, mi madre dice que fue mirando alelada el sol de la tarde cuando iba a buscar bolitas de leche y dulces de tamarindo donde la niña Estebana. No me acuerdo. Recuerdo, eso sí, la rasquiña que las matas me dejan en todo el cuerpo, una rasquiña que no me deja dormir, un calor en las piernas, en los brazos y en la espalda y siento también el dulce ácido del tamarindo en la lengua, pero de un dolor en el ojo no me acuerdo. Lo que sé es que la nube gris que tengo metida en el ojo cubre las cosas y la gente. Me da miedo pensar que las culebras o las babillas que ruñen las tablas debajo de la casa, se cuelen un día por entre un hueco y se metan en la cama sin que yo las pueda ver. Me da miedo, aunque mamá diga que para que no nos molesten, a las culebras las tiene rezadas y a las babillas ni hablar. También me preocupa que esta sombra que no me deja ver bien me enrede las letras cuando quiera leer de corrido a la tía de Cereté. No estudié en Cereté.<sup>132</sup> ¿Dónde fue que estudié? Hace calor (7- 8).

Magnolia narra sus recuerdos y los espectadores acuden a su viaje por el pasado. Esta forma del diálogo que puede corresponderse con el soliloquio, sirve para conocer la vida de Magnolia, aunque durante toda la acción, aparece acostada en la cama. Cada una de sus intervenciones, es decir, los diferentes segmentos de su relato, avanza en el tiempo cronológicamente.

En la siguiente cita el personaje ha pasado de la niñez a la juventud y estos saltos de tiempo funcionan para encajar en la estructura total de la obra la historia existencial de Magnolia, que, además, es una historia equivalente con la de violencia en Colombia: “Mamá, cuando yo era niña usted rezaba a las babillas que crecían por montones en el río. ¿Por qué no intenta mamá rezar a la chusma que anda rondando

---

<sup>132</sup> Municipio del departamento de Córdoba, en la región Caribe de Colombia.



cada noche por la plaza para que no nos molesten? Eso fue un tiro, madre. Con la muerte de Gaitán<sup>133</sup> se nos fueron las esperanzas” (23).

En cuanto a la perspectiva cognitiva cabe subrayar el efecto de intriga que provocan los vecinos, al referirse al pasado de Juan, uno de los hijos de Magnolia, que regresará a la casa materna para despedirse de su progenitora:

**Lía.-** ¿Y Juan, ustedes creen que vendrá Juan?

**Diego.-** Juan no puede asomarse por aquí.

**Doña Clara.-** Ya nadie se acuerda de lo que pasó.

**Diego.-** Yo me acuerdo.

**León.-** Yo también.

**Lía.-** Y yo...

**Doña Clara.-** Entonces todo el mundo se acuerda, pero no importa, Juan va a venir a ver a su madre y cuando llegue nadie dirá nada ¿Me oyeron? Que entre y salga cuando quiera y como quiera, no lo veremos ni lo oiremos, no será la primera vez que nos quedemos sin ver a los que vimos.

**León.-** Claro (10).

Notablemente los personajes poseen cierta información que los espectadores desconocen, por lo tanto en este tramo de la acción hay extrañamiento, es decir, que no hay identificación cognitiva entre el punto de vista de los personajes y los receptores del drama.

Pero hay un fragmento en que se da el caso contrario y el receptor del drama sabe más que los personajes. Se manifiesta cuando aparecen los mariachis en la calle buscando una dirección y Mariana, desde el interior de la casa los escucha y cree que son sicarios. Lo que funciona para subrayar los grados de paranoia y obsesión al que son sometidos los personajes, dadas las circunstancias sociales del contexto:

**Mariachi uno.-** Este barrio es peligroso.

**Mariachi dos.-** Somos mariachis.

**Mariachi uno.-** Volvamos, yo les dije que esta vez no tendríamos ningún problema, que ya conocíamos el barrio, y que con los cumpleaños nos iba mejor. No me vayan a hacer quedar mal por una maricada así.

**Mariachi dos.-** Se acabaron.

**Mariachi tres.-** ¡Qué vida de mierda!

*Mariana al borde de la cama de la madre, en la oscuridad.*

**Mariana.-** Madre, despierte, por favor despierte, no me deje sola, el miedo me está paralizando, hay hombres hablando afuera, se hablan dulcemente, por eso sé que están ajustando cuentas, habrá un muerto. En unos segundos alguien será asesinado en la puerta de nuestra casa. Y yo no hago nada, no soy capaz, puede más el miedo que la culpa. Despierte madre, todos duermen y yo que estoy despierta oigo y no respiro para que no me sientan,

---

<sup>133</sup> Véase I. 5.

para que no me sospechen, para que crean que todos dormimos profundamente y que el crimen no tendrá ni un testigo. Despierte madre, hableme, sólo usted puede entender el desamparo en el que me deja su sueño (28).

Un buen caso de extrañamiento o distancia en la perspectiva ideológica lo representa Clara, la vecina de Magnolia y madre de Lía, a quien no le gusta el novio de su hija, Diego, porque no tiene dinero. La relación entre estos personajes (Diego y Clara) es de tensión, pero han aprendido a convivir.

La primera vez que se produce la distancia ideológica con Clara es cuando los vecinos esperan el regreso de los hijos de Magnolia y conversan de diferentes hechos que ocurren por el barrio, tales como la muerte de los vecinos o de los hijos de los vecinos. En esa situación, León y Lía salen de la escena y la suegra y el yerno quedan solos:

**Diego.-** Oiga doña Clara ¿no sería mejor que se tomara su ron, a ver si se calma?

**Doña Clara.-** ¿Qué insinúa Negro?

**Diego.-** Nada Clara.

**Doña Clara.-**<sup>134</sup> Cuidado jovencito, hay gente que me quiere.

**Diego.-** Si me piensa mandar a matar doña Clara ¡pilas! El próximo mes me voy a los Estados Unidos (15).

No se puede estar de acuerdo, ideológicamente hablando, con alguien que resuelve sus problemas amenazando a los demás, y en este caso hay distancia con la visión del mundo que empieza a manifestar Clara. Sin embargo, la respuesta de Diego también es un motivo de discusión, ya que le otorga al extranjero tal importancia que, ciertamente, se plantean ciertos problemas en la visión del mundo o el sistema de creencias en que se encuentran inmersos. De hecho, Lía también comparte esa visión del mundo en la que lo “nacional” está por debajo de lo “internacional”, al menos así se evidencia en la reflexión que hace, cuando regresa Mariana de París y Lía percibe que Mariana ha cambiado:

**Lía.-** [...] Mariana nunca podrá ser feliz aquí otra vez, ni aunque despierte Magnolia, ya no es de este barrio ¿viste cómo nos mira? Como a extraños, es amable, muy amable pero es otra, cambió, su ropa y sus cosas huelen a un olor... distinto, me humilla con ese olor a otro país. A veces me da vergüenza hablarle, me parece que lo que decimos y hacemos le parece una estupidez. Yo no soy tonta (16).

---

<sup>134</sup> En la versión de la obra que utilicé en este estudio, hay una errata en la edición: dice que esta frase la dice Lía en vez de Clara.

La segunda vez que hay extrañamiento con la perspectiva ideológica de Clara es cuando pone en manifiesto su intención de casar a Lía con un narcotraficante. Desde el punto de vista de Clara es una manera de asegurar el futuro económico de la hija. Este extrañamiento se refuerza cuando Clara le habla a Magnolia de su hija: “Lía me salió puta, puta y boba que es lo peor” (19). Sin embargo, en esta misma escena, la perspectiva ideológica y la afectiva entran en conflicto, porque a pesar de semejante sistema de creencias, Clara está cuidando a Magnolia: “*De vez en cuando le pasa un pañuelo por la frente, le acomoda las sabanas*” (19). Lo cierto es que Clara pasa toda la obra haciéndose cargo de una casa que no es la suya, así que se trata de un personaje con una particular conciencia social y de colaboración.

También es interesante destacar que Clara y Diego comparten la misma ideología, que además de caracterizarlos, hace parte del contexto y del estatus social al que pertenecen. A pesar de que en apariencia cada uno quiere cosas distintas, el sistema de creencias es el mismo: se perciben inferiores por no tener dinero y su idea del progreso es conseguir capital económico:

**Doña Clara.-** A veces siento unas ganas enormes de pegarle a esa cabra hasta que entienda lo que es importante en la vida ¿pero de qué me serviría que entrara en razón si la dejo toda llena de cicatrices? De nada.  
Don Julián va a terminar mamándose de tanto caramelo, a su edad un hombre sabe lo que quiere y lo que don Julián quiere es quedarse con Lía, para su bien y el de todos nosotros... ¿A usted no le molesta que me tome otro ron? (20).

Como caso opuesto, porque se produce el efecto contrario, es decir, la identificación ideológica, puedo mencionar a Kiko, el médico de Magnolia, con el que asimismo se produce empatía, a continuación uno de sus diálogos:

Es una profesión ingrata la mía en estos tiempos, le estoy parando la hemorragia a uno cuando entran cinco más, la gente ya no se enferma, no he vuelto a tratar señoras diabéticas, ni niños asmáticos. Sólo recibo decenas de muchachos heridos cada noche. La palabra de moda es Changón, cubro muertos al por mayor, todos jóvenes, todos abaleados o apuñalados, no estudié para eso. Un pobre médico como yo es inútil en medio de esta guerra (35- 36).

También hay empatía con León, un personaje dramático que destaca por su ternura. Además es un romántico, siempre ha estado enamorado de Lía. Por eso la

noticia de su muerte es una sorpresa, porque León no le hacía daño a nadie, de hecho es el ignorado, el invisible. Así, la escena en que se anuncia su muerte es dolorosa:

*Entra el médico borracho y con un ramo de jazmines en las manos.*

**Kiko.-** ¿Quién vive?

**Mariana.-** Tuve un sueño muy bonito. ¿Cómo está doctor?

**Kiko.-** Vivo, eso creo.

**Mariana.-** Viene de un mal turno ¿cierto? De una mala noche. Yo también.

**Kiko.-** De una muy mala mi niña, no salvé ni uno, lo masacraron en el bar de Ramiro.

**Diego.-** Yo no fui anoche...

**Kiko.-** Pero tu amigo sí. Pobre muchacho. ¿Cómo se llamaba?

**Lía.-** ¡León! ¡León! No puede ser León es invisible.

**Kiko.-** La muerte todo lo ve. Traje flores (43).

A pesar de las expectativas o el efecto de intriga que hay en relación a Juan, el último de los hermanos que regresa a visitar a la madre Magnolia, hay empatía con él. En cuanto aparece en escena el personaje se va caracterizando a sí mismo, por lo que el espectador empieza a sacar sus propias conclusiones. Juan tiene conciencia social y es crítico del contexto: “No es mi guerra, es la de todos, tarde o temprano te llega a la puerta, te hiere de gravedad, sino mira a los vecinos, viven sumidos en un sopor mentiroso, sus hijos se matan entre ellos, el barrio se desangra y ellos madrugan a trabajar como si la cosa fuera con otro” (41). Es un personaje que emprende un largo viaje de regreso, para despedirse de Magnolia. En el desplazamiento piensa en su madre con cariño, el problema es que es un fugitivo, lo que ciertamente implica una tensión entre la empatía y la perspectiva ideológica, fomentando la distancia.

Hay empatía con Lía, que es una chica joven y romántica, su sistema de creencias está configurado a partir de unos valores que no tienen que ver tanto con el dinero, sino con el amor y los sueños. En general hay mayor grado de empatía con los personajes femeninos, especialmente con Magnolia, Mariana y Lía.

Es interesante que en esta obra de teatro el contexto o la situación social sea determinante en la construcción del carácter de los personajes y de sus historias, o puntos de vista. Cada uno de los personajes dramáticos que constituyen la familia de Magnolia tiene una actitud u opinión en relación al contexto: Magnolia elige la resignación y la aceptación porque a donde quiera que vaya la violencia y la soledad la esperan. Mariana evade su contexto hasta que entiende que huyendo al extranjero no soluciona nada. Pablo es arrastrado por la locura y Juan sigue el camino de sus ideales hasta que la guerra pierde sentido y él se pierde en la guerra.

El contexto es violento y peligroso. El peligro latente es notable en las conversaciones que sostienen los personajes respecto a la muerte de algún vecino y en los comentarios de los mariachis, cuando transitan con miedo por el barrio en que vive Magnolia. Sin embargo, para Doña Clara la ciudad no es igual para todos:

Hay barrios cerrados, protegidos de ruidos y olores y disgustos, y están muy bien pintados también y ni el mugre les entra a esas paredes azul pálido de cielo. Pero estoy condenada al infierno de este desgraciado lado del río donde no dejan dormir, o donde sólo lo duerme a uno un golpe mortal en la cabeza, o una bala perdida... (12).

Por su parte, Lía, antes de quedar embarazada, percibe la ciudad desde un ángulo más generoso e inocente, como es notable cuando le explica a Mariana que la metrópoli está progresando, tiene potencial y se desarrolla: “Medellín está espectacular, han arreglado las plazas y las calles, no hay basura, ni mendigos en las aceras. Han tumbado las casas viejas y en cada avenida hay al menos dos o tres edificios nuevos. Tienes que salir y ver cómo han cambiado las cosas” (25). Las visiones sobre la ciudad de Medellín, son diversas, aunque prima la percepción de caos y violencia.

La relación entre el contexto y los personajes es contradictoria, la situación de violencia es conocida y son escasas las maneras en que se puede asumir esa condición: alejarse, acostumbrarse o ser parte, pero ninguna de las *dramatis personae* intenta o ve posible la transformación del entorno. La evasión de Mariana, pues huye de la ciudad hasta refugiarse en Europa, es un comportamiento repetido por distintas generaciones dentro de su propia familia, tanto su abuela como su madre se desplazaron por varias poblaciones del país, antes de edificar un hogar definitivo, al que tarde o temprano llegaba el problema. Juan elige combatir hasta que comprende el absurdo de la guerra y entonces desea irse y escapar de todo. Pero esta revelación fomentada por el agotamiento llega tarde, está demasiado involucrado en el conflicto y tiene muchos enemigos. Pablo evade la realidad entregándose a la locura, Diego se marcha para Estados Unidos, e incluso Kiko, el médico de la familia, agotado de pelear contra la muerte, elige marcharse. Clara, que también quisiera marcharse, aprende a convivir con el contexto, igual que “El Gordo”, quien hace parte de los conflictos entre las bandas. Magnolia después de soportar las dificultades de la vida se pierde en el coma y Lía en cuanto tiene al hijo adquiere la trágica conciencia sobre su entorno:

¿Qué verá mi hijo en sus sueños? ¿Me verá? Yo ya no duermo bien. Oigo los disparos que antes no oía, brinco asustada y corro a ver a mi niño dormido y le digo que no pasa nada, pero pasa. En las madrugadas hay muertos en el barrio y hay muertos en otros barrios y en otras ciudades y en pueblos y en veredas. Cada madrugada hay madres que se quedan sin hijos, hay hijos que se quedan sin padres, hay mujeres que se quedan sin amor. Yo voy y miro a mi niño como perdido en sus sueños de niño y me acerco a su pequeña nariz y respiro el aire de mi niño para tranquilizar mi corazón a ver si logro dormir aunque sea de cuatro a cinco (47- 48).

La relación con el lugar que habitan es compleja, paradójica y cambia como se percibe en el caso de Mariana, puesto que si bien huyó hacia el viejo mundo, después de la muerte de Magnolia decide quedarse en Medellín,<sup>135</sup> y de Lía, que señalaba las virtudes de la ciudad, pero convertida en madre se hace consciente del peligro que acecha a su hijo. Finalmente hay resignación por el contexto y una tendencia a idealizar y soñar con otros lugares como bien manifiesta Doña Clara: “Yo poco duermo. Y solamente en irme a un lugar tranquilo pienso en estas noches eternas de desvelos y terrores, en irme” (11-12).

#### **IV. 2. 8. *El mediuemuerto: tragicomedia milenarista***

La relación entre la distancia y la ilusión de realidad en esta pieza de José Domingo Garzón, es copulativa. En su primer diálogo, Reinél Robayo, relata a los espectadores el estado de la acción o del devenir dramático: “Me cogieron por descuido. Sentí que por la espalda me empujaron desde aquí hasta abajo” (Garzón, 2010a: 22), e introduce la situación inicial: “¿Quién cometió este abominable crimen?” (22). Subrayaré que El médium, es decir Reinél Robayo, en varios tramos de la acción, emplea una forma del diálogo denominada apelación: “La apelación al público o ‘discurso *ad spectatores*’ es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral” (García Barrientos, 2001: 66), cuyas implicaciones mencionare más adelante.

Sin embargo, el intento de Reinél por crear un vínculo con los espectadores, quizá buscando la empatía, se rompe gracias a la participación de Sara:

---

<sup>135</sup> Concomitancia con La mujer de *Pasajeras*. La necesidad de irse, de viajar para huir y al final concluir que huir no sirve de nada.

**Sara.-** Baje ya de una vez, resígnese. ¿Qué puede hacer? Aquí abajo le esperan unos buenos señores para tomar las medidas del caso (Garzón, 2010a: 22).

Los señores a los que Sara menciona son dos investigadores que hacen el levantamiento del cuerpo. El Hombre 1 y El Hombre 2 no pueden ver o percibir al protagonista de la obra. De tal manera que parece haber una ocularización con Sara, que sí puede percibir al fantasma de su padre.

Mientras el Cuerpo Especial Quincy cumple sus funciones, entre ellas tomar el testimonio de Sara, El médium se desplaza por el escenario hasta colocarse debajo de una sábana blanca. El Hombre 1 y El Hombre 2 no perciben el recorrido de Reinel. Este desplazamiento del fantasmagórico protagonista de la obra, es una manera de distanciar la ilusión de realidad y poner en relieve la cara artificial de lo representado. Cuando los dos hombres han cumplido su trabajo, abandonan el escenario y entonces Reinel Robayo se levanta protestando por el maltrato que, en tanto cadáver, acabó de recibir por parte de los dos funcionarios; los dos hombres han robado algunas de sus pertenencias.

Por su parte, Sara que también utiliza la apelación a los espectadores, les explica que el personaje que refunfuña es su padre, y acto seguido tienen una pequeña discusión familiar, en la que salen a relucir los trapos sucios: “¡La ley natural dicta que los padres nunca se postrarán a hacerles porquerías a las hijas a quienes ellos dieron vida!” (27).<sup>136</sup> Los constantes guiños a los espectadores, uno de los cuales es la apelación, funcionan para que los receptores no pierdan conciencia de la teatralidad o ficcionalidad de lo representado, y de hecho, en esta obra, se subraya tal intención.

Después de la acalorada discusión entre el fantasma y su hija, entran a escena otros dos personajes dramáticos, que trabajaban para la funeraria: La Máscara 1 y La Máscara 2. Lo curioso es que ambos pueden ver a Reinel, por lo que la hipótesis sobre la ocularización con Sara entra en crisis:

**El médium.-** (*De pronto.*) Y a propósito, ¿ustedes qué hacen hablando con un muerto? Eso no es real, eso es inadmisibile. En mi hija lo entiendo, al fin y al cabo ella me odia tanto que su resentimiento trasciende a las dimensiones superiores, pero ustedes... ¿ustedes?

**Máscara 1.-** Nuestro oficio, señor, nos ha desarrollado una sensibilidad particular ante ustedes, los señores muertos. Nadie repara en nosotros, pero

---

<sup>136</sup> Hemos visto que en varias de las obras aquí analizadas la violación es una constante.

para hacer más llevadera nuestra triste y nada envidiable misión, imaginamos dialogar con ustedes, imaginamos despedirlos (30).

Este segmento nos obliga a replantear la hipótesis inicial, ya que parece que lo “objetivo” es ver a Reinél y que los únicos personajes enajenados de tal percepción son los funcionarios del Cuerpo Especial Quincy. Esta supuesta objetividad o perspectiva externa, presupone un pacto tácito en el que el mundo del más allá es visible ante los ojos de aquellos que tienen un nivel de percepción sensorial más profundo: Sara, que es una médium y los trabajadores de la funeraria, que están sensibilizados con el mundo de los muertos gracias a su profesión. Lo interesante es que en tanto el público puede acceder a la visión del fantasma, se le atribuye un papel activo: el espectador es cómplice y poseedor de un sexto sentido, es decir que, se le otorga la posibilidad de ver el más allá.

Cuando los trabajadores de la funeraria se marchan, Sara<sup>137</sup> continúa conversando con el fantasma de su padre como si este fenómeno paranormal fuera cotidiano, después ella sale de la escena. El problema es que aunque Sara no está presente, Reinél sigue siendo un personaje patente para los espectadores, ¿por qué seguimos viendo al fantasma? Parece entonces equivocada la hipótesis sobre la ocularización con Sara:

**Sara.-** [...] ¿Quiere un traguito de Whisky, mi señor? Ahí se lo dejo, espíritu errante (*lo coloca debajo del ataúd*), para que calme su sed. Mientras tanto, voy a ponerme presentable para la ocasión. No tarda en venir su otra hija, esa a la que usted sí respetó, así que lo dejo solo por unos momentos...

#### **Cuadro 4**

*La escena queda vacía, el vaso de whisky comienza a moverse lentamente hacia un costado. Del ataúd, una densa humareda roja asciende, tiemblan las vidrieras, el ataúd gira violentamente sobre su propio eje, se mueven los cuadros y las estampas, un gato negro cruza la escena... (32).*

Estos efectos paranormales con los que Reinél Robayo pretende impactar a los espectadores, se pueden explicar si aceptamos que hay endoscopia con el dramaturgo, es decir que, en esta obra, cabe la perspectiva interna, subjetiva e implícita, en la que por convección es acordado que en la realidad del universo representado el más allá es tangible, por lo menos desde el punto de vista del dramaturgo.

---

<sup>137</sup> En otra ocasión valdría la pena indagar en la sintomática reiteración de algunos nombres otorgados a los personajes, hemos visto que Sara y Reinél aparecen en varias obras.



Más adelante aparece John Estelívar, un asesino a sueldo que está buscado a Reinel para liquidarlo y que no puede ver su fantasma. John Estelívar se desconcierta cuando descubre que su víctima ya está eliminada. Mientras tanto El médium, que está observando toda la situación, decide asustar a Estelívar aunque sin ningún éxito porque el asesino a sueldo, a diferencia de los espectadores, no se percató de las jugarretas emprendidas por el fantasma de Reinel. Este desfase en las dos realidades, la de los vivos y la de los muertos, produce una perspectiva cognitiva extrañada, en la que el nivel de conocimiento de los espectadores es mayor que la de John Estelívar Gámez y que produce algunos efectos cómicos.

Consecutivamente entran a escena Omar y Roger, que tampoco pueden ver al fantasma y que no son capaces de asimilar que su médium habita el otro mundo; así que los incrédulos personajes se acercan al ataúd e intentan asegurarse de que allí descansa Reinel. En esta ocasión Reinel también observa el comportamiento de sus clientes:

*El médium desde su nicho 'josegregoriohernandezco', ha seguido con suma preocupación la escena de los hombres y se ha ocultado la cara como para no ser visto, sólo que después se ha dado cuenta de la inutilidad de su gesto y ha comenzado a reír, hasta que percibe cómo la brigada se aproxima a cerciorarse manualmente de su deceso. Entonces no puede creer la audacia de la ofensa (41).*

Que los espectadores puedan ver a Reinel Robayo, supone que hay complicidad entre el público y él. El asunto es que la complicidad entra en crisis con las fechorías que en vida cometió Reinel, y que serán develadas en el transcurso de la acción. Así que a lo largo de la acción hay un conflicto entre la perspectiva ideológica y la sensorial.

Luego, John Estelívar está hablando por el teléfono cuando percibe un extraño fenómeno: “Sin previo aviso, el teléfono se levanta y cae al piso. [...] Mira para todos lados esperando ver el origen del extraño suceso. Los otros parecen no haberse dado cuenta” (45). Podría interpretarse que encontrar a su víctima asesinada tiene consecuencias en John, porque, paulatinamente empieza a percibir el universo de lo paranormal. Un instante más adelante, Estelívar se acerca al ataúd, abre la mirilla y ve que el cadáver se mueve. John empieza a gritar e intenta dispararle al cuerpo. Sin embargo, Reinel, el fantasma, no está dentro del ataúd, sino que se encuentra en otro

lugar, en el nicho de la estatua de José Gregorio. En medio del caos Omar y Roger le piden a Estelívar que se tranquilice:

**Omar.-** ¡No, no lo mate, señor, no lo mate, por lo que más quiera! Mire que nosotros...

**John Estelívar.-** No, si yo no lo voy a matar, sólo le voy a pedir muy amablemente que se levante, se acerque a mí, despacito y nos diga por qué... *(el médium en el cuerpo de José Gregorio da un paso adelante del nicho y enfrenta, ademán severo, al pistolero. Este gira y queda expuesto frente a frente a la visión.)* ¡Miren! ¡Miren! Se está moviendo esa estatua, miren, miren...

**Omar.-** *(Corre despavorido a refugiarse detrás de Roger.)* ¡Ay, no me asuste, señor, que yo sufro del corazón!

**Roger.-** ¡Dónde, qué! ¡Yo no veo nada! (46).

A partir de entonces, John Estelívar también puede ver el fantasma de Reinel, mientras que Omar y Roger permanecen extrañados de dicha visión. Con el alboroto, Sara regresa a la escena y tortura el cadáver de su padre para probar que Reinel está muerto. Omar y Roger lo tienen claro. Sin embargo, John Estelívar ve a Reinel quejándose de dolor y no puede evitar dispararle, entonces Sara toma el control:

**Sara.-** No es nada, señor de amarillo. [Se refiere a John.] No es nada más que la alucinación de un espíritu perturbado y lleno de miedo. Tranquilícese. Yo le entiendo, a veces me pasa a mí también, veo cosas donde no las hay, escucho voces que sólo vienen desde adentro, muy adentro de mi imaginación. Tranquilícese. ¿Quiere tomarse un vaso de agua? Aquí no ha pasado nada. *(A los otros, que asoman sus cabezas sobre el ataúd.)* ¿Es común que mucha gente cree ver cosas donde no las hay, pero... *(de nuevo a ellos)* ¿No es verdad que ustedes no vieron nada?

**Roger.-** No, pero cómo va a disparar así, ¿no ve que hay gente? Es el colmo...

**Sara.-** *(Le susurra.)* Tranquilo. Ellos no vieron nada, ahora sólo es asunto nuestro (48).

La complicidad que Sara establece con John Estelívar, recalca un vínculo entre ambos, una identificación.

Una nueva extrañeza se produce cuando aparece Deyanira, la ex-amante de Reinel, porque también experimenta un raro fenómeno paranormal. La acotación describe que en el segundo acto Deyanira llega con una serenata para festejar el cumpleaños del médium. Por su parte, el fantasma observa la espectacular entrada de la mujer y, como bien la conoce, toma asiento junto a John Estelívar quien no puede dejar de mirar a Reinel. El médium, cual espectador, queda atento sobre el show que

Deyanira desplegará. La mujer comprende rápidamente la situación, es decir que no está en un cumpleaños sino en un velorio, y entonces:

*Ve el trago que está debajo del ataúd y, sin pensarlo dos veces, se hinca, lo huele y se lo toma de un sorbo. El médium se levanta, le quita el vaso y lo deja caer a los pies, después se acoda sobre el ataúd. Deyanira se sobresalta.*

**Deyanira.-** Lo tenía bien agarrado, el vaso... Es extraño, ustedes no me van a creer, pero sentí su aliento, parece que me hubiera dado una señal... (52).

Lo divertido es que el espectador es cómplice de Reinel. Y este extraño fenómeno para Deyanira no resulta insólito para el público. Por lo que el acontecimiento permanece extrañado. Ahora bien, que Deyanira no pueda ver al fantasma es motivo de malos entendidos, lo que produce un efecto cómico, como bien ocurre cuando ella pide dinero para pagar el taxi en el que acaba de llegar con los mariachis y que la está esperando en el espacio latente. Entonces Reinel suelta una carcajada burlona, a la que John Estelívar, que cada vez es más tolerante con la visión, reacciona con un grito: “¡¡Cállese, cállese!!” (53), y Deyanira asume que esos gritos exigiendo silencio John se los dice a ella.

Posteriormente El médium se dirige a los espectadores y hace la siguiente apelación:

**El médium.-** *(Todavía acodado en el ataúd.)* Si alguno de los presentes quisiera venir a buscar entre sus chucherías, encontraría que no sólo sí tiene con que pagar el taxi, sino que también tiene para pagarle los diez mil pesos a los serenateros que se debió levantar en la esquina. No creo que se haya gastado todo lo que se me llevó. *(Se fija de nuevo en John Estelívar, que no puede controlar el espanto.)* ¡Y usted, hágame el favor de no estar rebuznando por cada cosa que digo! *(Estelívar se levanta y retrocede hacia las escaleras.)* Además sé perfectamente a lo que vino y también sé que quiere rematarme. ¿No le parece una cochinada? ¿Por qué quiere hacerlo? ¿Ah? ¿Qué le hice? ¿Le debí algo? ¿Cierto que no? ¿Cierto que nunca nos habíamos visto? No me rehúya, míreme a los ojos, infeliz. *(Alza las manos, burlando una hechizada.)* Está a mi merced, lo estoy invadiendo, soy la propia inmundicia de su pecados, asesino, oooooo...

**John Estelívar.-** No... no... Yo no fui... sino que me mandaron, si quiere le digo quién y por qué, pero no me han pagado ni aún, aún no he matado a nadie, lo juro, lo juro... (54).

El diálogo del médium pasa de la apelación externa al coloquio, en el instante en que se dirige a John Estelívar. Digo que es una apelación externa porque los espectadores no se doblan como un público ficticio. Esta combinación en las formas del diálogo también produce distancia representativa, por lo que se acentúa la cara ficticia de lo representado. No obstante, la apelación supone una transgresión en los

niveles de realidad. En este caso la metalepsis propuesta por la forma del diálogo implica que Reinel apela a los espectadores para actualizarlos y transmitirles su percepción respecto a Deyanira. Pero la apelación, al parecer, no conlleva ningún tipo de mediación sino que por el contrario refuerza la inmediatez del punto de vista del personaje (García Barrientos, 2001: 67).

Otra metalepsis se produce cuando Deyanira, empeñada en que se realice la serenata, aunque la situación no sea la celebración de cumpleaños, sino una despedida fúnebre, va pasando entre los espectadores reales, pidiendo dinero para pagar a los serenateros. En esta ocasión la transgresión de los niveles también afirma la diferencia entre los planos extra e intradramático:

**Deyanira.-** (*A Sara, después de haber rebrujado debajo de la estatua, y después de recibir la donación de Roger y de pagar la carrera, y de negociar sotto voce con los tipleros.*) No, no hay nada... Pero no importa, ya le pagué al taxista. Ahora me toca pagarles a estos señores, pero como no quieren cobrar sólo por la canción que tocaron sino que cobran el servicio completo, creo que me parece un desperdicio haber traído a estos señores, así que con su respeto va esta canción para el difuntito que le echo con toda el alma (*sentimental*), porque seguramente... seguramente mañana no voy a poder acompañarlos hasta la última morada y pasaré recogiendo lo que bien tengan por las interpretaciones, para reunir lo del pago... snif, snif...  
*La interrumpen las notas destempladas de los tipleros, que se han puesto en media luna junto al féretro y cantan: «Espérame en el cielo, corazón, si es que te vas primero».* Deyanira inicia con hondo sentimiento la interpretación y va pasando el sombrero playero que ha sacado de una de sus maletas, primero por los asistentes al velorio y después por los espectadores. Nunca deja de cantar mientras musita: «Gracias, gracias», terminado lo cual cuenta el dinero, deja algo para ella y paga a los tipleros, que se van (Garzón, 2010a: 56-57).

Deyanira se mueve en los dos niveles de realidad -extra e intradramático- ejerciendo la misma acción, recoger dinero. Pero una vez logra su cometido, regresa al plano intradramático y empieza a repartir pedazos de un pastel de cumpleaños que traía consigo y que comparte entre los otros personajes.

En el segmento denominado por el dramaturgo “Alocuciones intermedias” hay una ocularización entre los espectadores y Sara. Mientras los personajes comen pastel, cada uno dice un monólogo/soliloquio, que expone sus pensamientos íntimos. Pero cuando llega el turno de Sara, su recuerdo sobre el pasado es expresado con otra forma del diálogo, la de coloquio, pues Sara habla con su padre, es decir, que las replicas de Sara se intercalan con replicas expresadas por El médium, pero las

intervenciones de Reinel son parte del cambio en los niveles de realidad, porque el recuerdo de Sara es escenificado:

**Sara.-** Cuando murió mamá, entonces yo tendría doce años...

**El médium.-** Mamá se ha ido a hacer un largo viaje al otro lado del mundo, para seguir ayudándonos mejor desde allá.

**Sara.-** Porque mi mamá era su ayudante en las sesiones. Desde entonces, empezó a mirarme con otros ojos más brillantes, hasta que un día me dijo...

**El médium.-** Sentémonos juntos, porque hoy mamá va a estar entre nosotros, nos viene a visitar y quiere hablar contigo.

*Del cielo, entre nubes de algodón, baja la figura de una especie de Virgen María, toda cubierta en tules azules y blancos que, vaporosos, ondean dando la impresión de una visión celeste.*

**Sara.-** Era la voz de mamá que me pedía le prestara mi cuerpo para él. Entonces se puso pálido, comenzó a decirme «mi pequeño amor, amor», a decirme que sí, que él veía a mamá en mí, que lo acariciara...

**El médium.-** Fue un amor genuino, no fue maldad. Es cierto, en mis noches... *(Transición, al cielo.)* ¡Júzgame, Dios, ahora que estoy a las puertas de tu reino si le miento! (61).

Por lo tanto, hay identificación con la perspectiva sensorial, interna, subjetiva y explícita de Sara, que mientras va contando su recuerdo, se va escenificando. No obstante, la última intervención de Reinel expuesta en la cita, prueba la ruptura entre El médium que habita el nivel que representa la realidad del recuerdo, y El médium que contempla desde “afuera” la exposición de su hija. El Reinel Robayo doblado en el metadrama hace parte de la perspectiva de Sara mientras el que pide la clemencia de Dios, es el que protagoniza la obra. La relación entre el drama y el metadrama es sintáctica ya que es explicativa sobre la relación del padre y la hija.

En el tercer acto, “El fin de los tiempos”, cambia la poética de la obra y hay una suspensión temporal que implica otro cambio en la perspectiva sensorial. Acudimos pues a una interiorización explícita con Reinel Robayo, pues esta se: “remite a un personaje dramático como “subjetividad” que vive ese tiempo interior y con la que el espectador se ve obligado a identificarse” (García Barrientos, 2001: 116), lo que bien sucede, cuando todos los personajes quedan congelados sobre el escenario, exceptuando al médium. Así cabe afirmar que la perspectiva sensorial es variable:

*De repente, todos se quedan quietos. Gran estrépito. Las luces de la escena vacilan. Se oyen chirridos de cortocircuitos, efectos sonoros dan la sensación de ruina. Apagón total. Silencio.*

**Acto tercero**  
**El fin de los tiempos**  
**Cuadro 1**

*Foco violentísimo, cerrado sobre El médium. Otro foco menos intenso, más bien de un amarillento opaco, pasea sobre los cuerpos... ¿Recuerdan las figuras petrificadas de hombres y mujeres, de las ruinas de Pompeya? Los personajes han quedado petrificados en distintas poses, formando un cuadro entre pintoresco y dantesco.*

**El médium.**- Tin, tin, tan... ¡Ya llegó, son las doce de la noche! ¡Analicen sus relojes! Cierto, es cierto. Ya llegó el fin del milenio, el fin de los tiempos, el Apocalipsis... *Now* (Garzón, 2010a: 71).

Es notable el cambio en los niveles de realidad, pues los personajes quedan petrificados, exceptuando al médium. El tiempo ficticio de la fábula se detiene para dar lugar a un plano de realidad que únicamente habita Reinel Robayo y donde expresa un grandilocuente discurso. El personaje cumple la función comentadora que la dramaturgia atribuye a la suspensión temporal, porque Reinel expone a los espectadores su punto de vista sobre el fin del mundo, mientras el tiempo diegético permanece inmóvil. La función comentadora dentro de una suspensión temporal se define en los siguientes términos: “personajes de otro nivel, un narrador [...] o los mismos actores en cuanto actores suspenden la representación para hacer reflexiones, preguntas o comentarios de cualquier tipo, siempre que su intervención no suponga avanzar en el tiempo del argumento” (García Barrientos, 2001: 91). Precisamente el tiempo del argumento se ha detenido, por eso los otros personajes están congelados como estatuas de Pompeya.

Lo escenificado durante la suspensión temporal expresa el fin del mundo que El médium imagina, la hora del juicio final que ha estado esperando durante toda la representación. Reinel quiere convencer a los espectadores de su exoneración del pecado y de su misión como elegido de la nueva era, así que despliega una gama de efectos sonoros y visuales, apagones de luz y reproducciones filmicas de imágenes y de voces pregrabadas, que intentan afirmar su apocalíptico punto de vista. El tipo de escenificación de este segundo nivel de realidad tiene la forma de una alucinación, por lo que es un metadrama.

La suspensión temporal se afirma en el siguiente diálogo: “El tiempo está suspendido, el tiempo. El tiempo está suspendido, el tiempo...” (Garzón, 2010a: 73). Finalmente, El médium entra en el ataúd y hay un momento de oscuridad total que remarca la culminación de la suspensión y del nivel metadramático, entonces:

*“Cuando vuelve la luz, únicamente Sara está al lado de ataúd, que vela. Todos se han ido. ¿Alguien estuvo?”* (77), y Sara habla a su padre explicándole que no ocurrió el fin del mundo.

La perspectiva cognitiva dominante es el extrañamiento. La acción comienza con un crimen y el asesinato, Reinel Robayo, parece saber quién fue su asesino, es decir que sospecha la identidad de su asesino. En ese sentido el nivel de información del personaje es mayor al del público, pues dice refiriéndose a su deceso: “Claro que sé quién debió hacerlo, pero no hablemos de eso, que ya habrá tiempo” (22). Con tal comentario el personaje reduce la gravedad del asesinato, la urgencia de encontrar al asesino y provoca la intriga.

Sin embargo, más adelante, aunque la perspectiva cognitiva continúa extrañada, la relación cambia ante la entrada de John, Omar y Roger a escena, porque los espectadores saben algo que los nuevos personajes no: que El médium ha muerto y que el fantasma está entre ellos. Como el público lo puede percibir, Reinel, que no se adapta del todo a la idea de la muerte, provoca empatía.

La perspectiva cognitiva extrañada, también se confirma en que los espectadores saben que John Estelívar quería asesinar a Reinel cuando lo encuentra muerto, y que este miente a la pareja gay cuando justifica su presencia de la siguiente manera: “Sí, bueno, yo sólo vine a hacerle una visita y me lo encontré acostado ahí, ¿qué quieren que haga? Pensé que ya lo sabían...” (39).

Y cuando Sara llama a la funeraria y a Ruth se acentúa el extrañamiento, porque el público sabe que ella sí puede ver a Reinel Robayo, a pesar de que ella lo ignora. De hecho, unos instantes después vuelve a proponerse la intriga porque El médium cae en cuenta de que “alguien” se ha robado su cofre con dinero, y asume que es la misma persona que lo asesinó:

*¿Dónde puse esa plata? (Busca un cofrecito que tenía oculto bajo un estante.) Aquí no está. Abrieron la caja... Esa fue, por eso me mataron, pero si el único que sabía era... (Suenan el teléfono, se dirige de nuevo a su lugar. Vociferando.) Claro, claro, pero ya llegará. Ya llegará el momento del juicio final... Te veré...* (43).

Los espectadores también conocen la razón por la que Omar y Roger han asistido al consultorio del médium, motivos que son desconocidos para Sara, John y el

resto de los personajes, así que el nivel de información del público continúa siendo mayor:

**Omar.-** ¿No que hoy se acaba el mundo, que por ser el fin del milenio y todo eso, se iba a acabar el mundo? ¿No te acuerdas que además le pedimos al señor Médiu que nos hiciera la cita para la media noche por eso también, por si se acababa el mundo, para estar con, bueno, con un experto?

**Roger.-** Qué profecías ni qué profecías...

**Omar.-** Pero ahí está... Y de todas maneras... Y, Roger, ¿qué va a ser de nosotros, si era la última esperanza? ¿Cómo salir de esto? No quiero volver a pasar por esto, no quiero volver a estar poseído en las noches por el alma en pena de Rosendo Flores... Me va a matar, Roger, que me hace escupir babas verdes, que no me deja en paz, con lo posesivo que era, con lo celoso que se había puesto contigo... ¿A quién acudir? Los médicos y los sicólogos y la gente decente se nos ríen en la cara si les vamos con ese cuento de los poseídos, se lo cuentan a todos y en el banco se van a enterar Roger. Y los cinco millones... Tenía todas mis esperanzas aquí, lo sabes (44- 45).

De tal manera se va completando la información, pues en la cita se expone el origen del dinero que El médium está buscando. La perspectiva cognitiva se mantiene objetiva incluso con la entrada a escena de Deyanira, porque ella no sabía que Reinel, su ex- amante, había muerto, es decir, que el grado de conocimiento del público es mayor que el de Deyanira. No obstante, sucede lo contrario con Sara que le recomienda a Deyanira buscar dinero debajo de la estatua de José Gregorio; Sara posee más información que los espectadores en relación a “ciertos” secretos de su padre. Pero en cualquiera de los casos la perspectiva cognitiva dominante es extrañada.

La misma perspectiva y el efecto de la distancia actúan cuando los personajes expresan sus pensamientos en la escena titulada “Alocuciones intermedias”: *“Durante esta escena, como en carrusel, los personajes irán llegando al primer plano, donde, con su correspondiente pedazo de torta del muerto, dejarán oír sus ideas”* (58), y cuando aparecen Ruth y Astor. La espectacular y dramática entrada de Astor, produce la distancia o extrañamiento, porque El médium lo acusa de asesino:

**El médium.-** ¡Habrás visto la desfachatez de este hijodeputa que hace unas cuantas horas me tiró por la baranda y ahora viene a llorarme, el maldecido! Sí, fue este, fue este, estoy seguro... ¡La policía, hay que llamar a la policía, Sarita! Tienes que hacer que lo prendan, que se lo lleven, para que sea vengada mi muerte. Está bien, te concedo el odio, lo soporto, lo merezco, sé que no me porté contigo como era debido, pero como última voluntad quiero que denuncies a este malnacido (64).



El nivel de información es mayor para los espectadores que además se hacen cómplices de Sara porque saben que ella está ignorando las peticiones de su padre: “Mi papá se debe estar alegrando en su tumba al verlo aquí señor Astor, acompañándonos” (64). Para entonces, en este segmento de la acción la intriga aumenta porque finalmente alguien pregunta por la causa de la muerte de Reinel:

**Astor.-** Estaba acostado cuando de pronto, como de súbito, comencé a sentir unas emanaciones dentro de mí y lo supe. Lo supe de inmediato, pero pensé que era un llamando telepático del maestro, como tantas veces antes lo había hecho, sólo que ahora parecía más distante ¿A qué horas fue?

**Sara.-** A las once de la mañana...

**Astor.-** (*Se turba.*) ¿A las once de la mañana? Sí, creo que esa fue la hora... ¿Y cómo fue? (*Mira la escalera y la baranda.*)

**Sara.-** Se resbaló con una cáscara de banano...

**El médium.-** ¡No es cierto, así no fue!

**Ruth.-** Qué muerte tan innoble, qué vida tan descarriada, señor, habiendo tantas formas de morir...

**El médium.-** No es cierto, que fue muerte heroica. ¡Un deicidio!

**Astor.-** ¿Será posible? Pensé qué...

**Sara.-** ¿Qué lo habían matado? ¿Qué lo habían empujado desde la baranda a traición? ¿Qué se había suicidado, para demostrar el fin de los tiempos y guardarnos un puesto en la otra vida, cuando dieran las doce de la noche? ¿Qué le habían robado los ahorros que guardaba debajo de la estatua, que... (*Lo mira fijamente.*) Y quién podría estar tan interesado en hacerle daño a mi papá. (*John Estelívar se levanta rápidamente.*) Usted que lo conocía tan bien sabe que él no tenía enemigos, ni tenía nada ni nadie a quién ni a qué temerle (65).

El médium y Sara poseen más información que los otros personajes y que los espectadores en lo que concierne el pasado de ambos y a la causa de la muerte de Reinel, es decir, que hay extrañamiento. Finalmente, aunque todo parece apuntar a que Astor es el asesino de Reinel, Sara no queda del todo eximida de la sospecha porque tiene más información que los espectadores. Incluso hay algo dudoso en ella, que se manifiesta en el segmento donde Reinel Robayo solicita a John que asesine a Roger:

**El médium.-** Quiero que con las dos balas que le quedan en ese revólver termine de hacer su trabajo, pero con él.

**John Estelívar.-** Co... cómo. Yo...

**El médium.-** Es muy fácil...

**Sara.-** (*Que se ha apartado de su hermana, a quien Roger y Omar persiguen dando argumentos en voz baja.*) Sí, es muy fácil. Realmente, matar a un hombre, es muy fácil. Juntos lo podemos hacer, todos juntos... (67).

El problema sobre la veracidad de las versiones se agrava si tomamos en cuenta que mientras se hacía el levantamiento del cadáver, jamás se mencionó la causa de la muerte de Reinel, de hecho el cuerpo de investigación Quincy se especializa en los levantamientos “no criminales”. Tanto Sara como Reinel pueden mentir.

Las perspectivas afectiva e ideológica favorecen el extrañamiento. En ese sentido, la obra resulta muy brechtiana, pues si bien los espectadores pueden encontrar simpático al espiritista, lo cierto es que no se pierden de vista sus fechorías, ni la degradación con que es constituido, por lo que no llega a darse la empatía con una intensidad tal como para provocar la catarsis. La complicidad con El médium es rápidamente extrañada.

Hay tensión entre la empatía o la antipatía que los personajes dramáticos pueden llegar a provocar. Y dado que todos tienen intenciones dobles y un sistema de creencias deshonesto y poco analítico, hay diferentes grados de identificación y extrañamiento, aunque lo que prima es la crisis o la contradicción al pretender estar de acuerdo con ellos. Incluso Ruth, por representar una faceta de la religión tan doctrinaria y exagerada produce distancia ideológica.

#### **IV. 2. 9. *Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo***

La objetividad del drama supone la ausencia de mediación (García Barrientos, 2001: 208), y en *Purgatorio express* la perspectiva es objetiva. No hay escenas que pertenezcan a la subjetividad de algún personaje. La perspectiva sensorial permanece extrañada, no hay ocularización. Sin embargo, la figura del dramaturgo es notable en las interrupciones del desarrollo temporal, es decir, en los nexos que separan los nueve cuadros en que se segmenta la acción dramática y el epílogo, pero esto no afecta lo escenificado como para considerarlo subjetivo, más bien funciona para no perder de vista la cara artificial de lo representado.

Las buenas intenciones de Sara provocan empatía en el planteamiento de la acción, pero al final estas impresiones son puestas en crisis gracias a las extremas y exageradas pruebas que les propone a los inmigrantes.

La perspectiva ideológica también es copulativa, porque se pasa de la identificación al extrañamiento en el transcurso del devenir dramático. Como mencioné en otro apartado, Sara defiende unos valores progresistas que hacen que emerja una identificación y admiración ideológica. En la primera escena de la obra explica su oferta: desposar un inmigrante. Y como también han acudido dos personajes femeninos, Alba y Lina, Alba da por hecho que al ser mujer no tiene oportunidad de participar en el ofrecimiento. Sin embargo, Sara expresa: “Vivimos en tiempos modernos que nos han permitido superar tabúes absurdos. Éste es un país avanzado en donde las parejas no se discriminan por su orientación sexual” (Rozo Flórez, 2013: 129). Aunque objetivamente eso no es cierto, y en ese sentido hay una inconformidad en torno a la afirmación del personaje, que una mujer anciana como Sara tenga ese criterio implica una mentalidad abierta que produce identificación. Y aunque no tiene la razón, quisiéramos que la tuviera. Lo mismo aplica, más adelante, cuando Sara le indica a Roman que el racismo es ilegal en España, cosa que no es del todo cierta, o cuando reflexiona sobre la monogamia:

**Sara.-** La fidelidad a uno mismo no es un asunto fácil. Yo misma me encuentro ahora en una indecisión tremenda al no saber a quién de ustedes he de desposar. Lamentablemente la monogamia nos obliga a eso. Es una exclusión infame, pero necesaria: debo elegir a uno de ustedes (133).

Estar conforme con las afirmaciones ideológicas que hace Sara, depende, en parte, de cada uno de los espectadores y su propio sistema de creencias, pero en el planteamiento, como he dicho antes, se produce, sobre todo, la identificación. Mientras que hay extrañamiento ideológico cuando Sara ignora el hambre de los personajes. De ahí en adelante domina la perspectiva ideológica extrañada, porque los razonamientos de Sara, aunque bien argumentados, son excesivos e hiperbólicos y distorsionan la ilusión de realidad, como demuestra el siguiente ejemplo:

**Sekou.-** ¿Cuándo tomará una decisión?

**Alba.-** Sí, ¿cuándo?

**Sara.-** No sé... creo que debo esperar unos cuantos días.

*Pausa. Sara se ríe.*

**Sara.-** Estoy bromeando. ¿Me creen tan demente como para dejarlos tanto tiempo en ayunas?... Estuve cavilando sesudamente en lo que ustedes me han pedido sobre acelerar el proceso de selección y creo que tienen razón. Por eso he traído un nuevo sistema (159).

El método es demencial. A Sara se le ocurre tomarle muestras de sangre a las dos mujeres, Alba y Lina, y de esperma a Sekou, que para entonces son los que han logrado mantenerse en la competición. La distancia ideológica en la manera de resolver el dilema es absurda. Pero esta distorsión exagerada del razonamiento de Sara también afecta a la perspectiva afectiva. Cada vez que niega a los expatriados la posibilidad de alimentarse, porque es un elemento que se reitera, la filantrópica vieja se convierte en un extraño, o extrañado, personaje que produce antipatía.

Said, en principio, provoca empatía porque se comporta con la espontaneidad propia de la juventud. Ideológicamente no está exento de la relación copulativa entre identificación y extrañamiento. En el transcurso de la acción dramática es constantemente difamado por ser marroquí. En ese sentido, es una víctima de los prejuicios sociales que manifiestan los demás; cuando se ofrece a salir por comida para todos y pide dinero, obtiene la negativa de sus compañeros. Aún así, Said decide marcharse, y en su ausencia los expatriados desarrollan la lógica del sacrificio, que Said desconocerá, en torno a quién debería quedarse con el saco de dormir. A su regreso, se encuentra con que ninguno quiere dormir con el sleeping y de hecho se lo ofrecen, porque han determinado que: “hay que darle prioridad a las etnias más maltratadas” (141). Esta complicidad entre los expatriados, hace que Said se encuentre en desventaja, porque en realidad lo que pretenden los otros es ganar el favor de Sara. Como los espectadores saben algo que Said desconoce, la perspectiva cognitiva del personaje está extrañada.

Cuando en presencia de Sara, Roman pone el dedo en la llaga: “No era justo que uno estuviera caliente mientras los demás nos enfriábamos...”(142), Sara apacigua el ataque: “no pueden pretender que un marroquí maneje las normas morales de ustedes. Estamos hablando de poblaciones vulneradas” (142), se revela que, los prejuicios sociales también son patentes en Sara.

En una escena posterior, Said, motivado por el hambre decide comerse un pedazo del pan de los desahuciados y es acusado por Lina y Roman en complicidad con Alba y Sekou. Lo curioso es que el espectador sabe que los cuatro personajes están mintiendo, así que hay signosis con los mentirosos. Mientras que, en relación a Sara, la perspectiva cognitiva se mantiene extrañada porque el espectador sabe que está siendo engañada. Otra vez Said está en desventaja y se convierte en chivo expiatorio, pero la trampa no produce indignación, precisamente por la presión que ejerce la identificación cognitiva con los saboteadores, ya que se obliga a los

espectadores a ser sus cómplices. Incluso la distancia afectiva e ideológica en relación a Said aumenta, porque Sara lo desenmascara y pone en evidencia que Said también ha estado mintiendo:

**Sara.-** ¿Crees que no sé lo que vas a sufrir allá afuera sin una residencia española que te dé permiso de trabajar legalmente? ¿Crees que eso no me duele? ¿Seguir pasando la calle todos los días y verte vendiendo CD piratas en la calle? ¡Por Dios, Said!

**Said.-** Eso no es cierto...

**Sara.-** No lo niegues. Te he visto...

**Said.-** Yo trabajo en un supermercado y...

**Sara.-** ¡Dame el número de teléfono y comprobamos ya mismo que no estás diciendo mentiras!

*Sara saca su celular lista para marcar un número. Pausa. Said llora (150-151).*

Así se cataliza la identificación afectiva e ideológica con Said, pues al fin y al cabo también es un tramposo. No obstante, en su defensa cabe mencionar la justificación del personaje para haber mentido, en sus palabras lo hizo: “¡...Porque ninguno de estos cabrones me iba a creer que viviendo en la calle y siendo marroquí no soy ladrón!” (151). Pero, tampoco se puede estar de acuerdo con él, ya que los espectadores son obligados a identificarse con Sara cuando afirma: “Lo eres, Said. Me acabas de robar, no sólo a mí, sino a esas personas hambrientas que vienen a comer quizá la única comida decente que podrán tener en muchos días” (151).

Alba es un personaje que está al servicio de los demás y que se caracteriza con cierta ingenuidad, a pesar de su edad. Es dócil, moldeable y siempre está en adhesión a la última opinión que escucha, como es notable en el instante en que los personajes deciden quién tomará el primer turno para dormir con el sleeping:

**Roman.-** Entonces démelo. Yo empiezo.

*Alba le va a entregar el sleeping a Roman.*

**Sekou.-** ¿Por qué? No estoy de acuerdo.

**Alba.-** Yo tampoco.

**Sekou.-** Debe haber un criterio para definir quién empieza.

**Lina.-** Como decimos en Colombia: “primero las damas”...

**Alba.-** Primero las damas.

**Sekou.-** No me parece.

**Alba.-** No, a mí tampoco...

**Roman.-** ¡¿No puede tomar una decisión de una maldita vez!? (140).

Este recurso se exagera y Alba resulta en extremo complaciente con los que están a su alrededor, y como parece no tener un criterio propio, en relación a este personaje la perspectiva afectiva e ideológica se mantiene extrañada.

En el caso de Roman la relación entre la identificación y la distancia en la perspectiva ideológica también es copulativa. Mientras que en la afectiva se mantiene extrañada o distante. Roman es un personaje desconfiado y directo, cuyo comportamiento evoca a Ignacio, unos de los personajes dramáticos de *Club suicida busca...* En *Purgatorio*, Roman destaca del resto porque es rabioso y antipático. En el planteamiento de la acción hace preguntas sin tapujos a Sara: “Nada es gratis en la vida. ¿Qué va a ganar con todo esto?” (131). Lo curioso es que hay identificación con Roman en este cuestionamiento, ya que hay algo sospechoso en la extraordinaria bondad que promulga Sara, lo que deja entrever la ideología dominante de nuestra sociedad, en la que todo se mide según el precio o la retribución que cada acto supone. Y este asunto se afirma en otro diálogo:

**Sekou.-** ¿Locura es querer ayudar a los demás?

**Roman.-** Sí (136).

Pero un instante después hay distancia ideológica cuando el personaje pregunta: “¿Cómo dejan a un moro manejar pasta en un negocio?” (132), haciendo referencia al trabajo que Said dice tener. Ante este comentario, los otros personajes dramáticos también plantean sus puntos de vista: “¿No te das cuenta de que el racismo fue el fundador de una guerra mundial? (132), etc. Y finalmente Roman se excusa afirmando que se trataba de una broma.

La antipatía y el extrañamiento en la perspectiva ideológica, respecto a Roman, aumentan, en tanto la competencia se vuelve más descarnada y el hambre presiona. La angustia es mayor en su particular caso, ya que ha perdido su trabajo: “No me pueden obligar a ser su cómplice. ¡Si perdí mi maldito curro por estar aquí, no me voy a dejar ganar de nadie! (147). Y esos factores devienen en todo un clímax dramático, porque Roman pierde el control de sí mismo y amenaza a Sara con una sartén e intenta ejercer la violencia física para que el veredicto de la anciana española resulte a su favor. Ese comportamiento y las mentiras con que persuade a Sara para no ser eliminado, producen el extrañamiento en el aspecto ideológico y afectivo.

La perspectiva ideológica en un personaje como Lina, también provoca extrañamiento e identificación según el tramo de la acción. Por ejemplo, cuando ella presiona a Román en el baño, queda en evidencia que es portadora de un discurso machista y ordinario, que había estado ocultando o catalizando ante la presencia de Sara, pero que ante la ausencia de la misma no tiene necesidad de ocultar. Así que intenta seducir a Roman de una manera agresiva y por lo tanto contradictoria:

**Lina.-** ¿Si no te gusto, por qué no me puedes besar? Sabes que si lo hicieras te delatarías en tus mentiras. Se te notarían las ganas que me tienes. Es eso, ¿no?

**Roman.-** Déjeme trabajar.

**Lina.-** ¿Eres marica?

*Pausa.*

**Lina.-** ¿Impotente?

*Pausa.*

**Lina.-** ¿Pederasta?

*Pausa.*

**Lina.-** ¿Castrado? ¿Precoz? ¿Transexual? ¿Deforme? ¿Virgen? ¿La tienes pequeña?

**Roman.-** ¡Basta!

**Lina.-** Es eso. La tienes pequeña.

*Lina intenta tocarle el miembro, Roman rehúye.*

**Lina.-** Debajo de toda esa rabia sólo hay una pobre doncella asustada. Qué decepción (156- 157).

El sistema de creencias que manifiesta Lina en este segmento produce distancia porque sus referentes ideológicos resultan completamente retrógrados, machistas y vulgares, pero esta forma de ver el mundo es totalmente coherente con su experiencia.

En otro segmento de la acción dramática, en el desenlace, es más difícil diferenciar si hay identificación o extrañamiento, porque Sara ha logrado que Lina se desnude y que manosee a Sekou. No obstante, Lina no soporta más la humillación y explota insultando a Sara: “¡Vieja loca, enferma, malparida, métase su hijueputa matrimonio culo arriba!” (168), aunque la enunciación resulte soez, después de presenciar lo escenificado, es decir, lo que han experimentado los personajes, no faltará quien le dé la razón a Lina.

Un segundo ejemplo en que es notable el desplazamiento entre distancia e identificación en la perspectiva ideológica de Lina, es cuando queda en evidencia su contradicción discursiva. En presencia de Sara dice:

**Lina.-** Tienes razón, Sara. Mi mamá siempre me enseñó a respetar a todas las razas por igual. Por eso en Colombia la gente educada no dice “indio”, sino “indígena” y no decimos “negro”, sino “negrito”, “morenito” o “afrodescendiente”, ni “viejo”, sino “adulto mayor”, ni “marica”, sino “comunidad LGTB”. Es una muestra de respeto por la etnias, las minorías y los que son diferentes (132).

Se produce la identificación porque el personaje está manifestando una ideología progresista, en la que parece superada la discriminación. Sin embargo, la utilización de estas etiquetas, siguen separando a estos sectores de la sociedad y reconociéndolos desde la diferencia en vez de la igualdad. Más adelante Lina expone su verdadero sistema de creencias, que está, precisamente, basado en contradecir lo que ya ha sido expuesto y esto altera el efecto de identificación. A continuación se evidencia el racismo de Lina que produce la distancia en la perspectiva ideológica:

**Sekou.-** No estoy acostumbrado a estas temperaturas.

**Lina.-** Usted sí, Roman, ¿no viene de Rusia?

**Roman.-** Ucrania.

**Lina.-** Ucrania, Rusia, da igual, está acostumbrado al frío.

**Roman.-** ¿Da igual Colombia que Ecuador?

**Alba.-** Yo sí creo.

**Lina.-** ¿Cómo se le ocurre?

**Alba.-** Bueno, no sé, depende.

**Lina.-** ¡Claro que no da igual!

**Alba.-** No, claro que no.

**Roman.-** Entonces no da lo mismo Ucrania que Rusia. Respete.

**Lina.-** Respéteme usted. A mí no me compare con... con... no me entienda mal, doña Alba. No es que me crea mejor que uno o que otro, es sólo que somos distintos. Nuestra piel, nuestra estatura... (139- 140).

En Sekou también hay una relación copulativa entre la identificación y el extrañamiento en la perspectiva ideológica. En el primer y segundo cuadro, su manera de pensar parece sensata, de manera que hay identificación. Sekou tiene la idea de hacer una colecta para que alguno traiga comida para todos mientras terminan de limpiar el salón, y es el que advierte a Said que es arriesgado salir solo a buscar alimento porque Sara podría tomar represalias, es decir, que el personaje explicita un sistema de valores sociales en el que parece preocuparse por el colectivo. Sin embargo, hay extrañamiento ideológico en el cuarto cuadro; debido al rumbo que toma la situación, su sensatez y transparencia ideológica se pone en crisis. Cuando Sara quiere comprobar que Lina y Roman no están acusando falsamente a Said, cosa que sí han hecho, recurre a Sekou. Y este da la razón al dúo de mentirosos. Lo cierto



es que las acusaciones que se hacen contra Said, son las ideas que Sekou manifestó mientras estaba cocinado, para resolver su propia hambre:

**Sekou.-** Por muy buenos sentimientos que tenga la señora, se nota que tiene sus caprichos de la vejez, su cabeza no anda del todo bien. Yo la entiendo y no tengo problema, pero tampoco por eso vamos a entrar en un ayuno absurdo (146).

Y más adelante continúa:

**Sekou.-** Sería sólo un bocado. Si todos comemos, podremos cambiar las raciones de comida para que no se note. Pero tenemos que hacerlo todos. Es la única forma de garantizar que nadie va a denunciar a nadie (146).

La identificación ideológica con Sekou también afecta los diferentes grados de la identificación o el extrañamiento en la perspectiva afectiva. Pero la empatía aumenta en el desenlace de la obra porque es humillado, junto con Lina, y se despierta la compasión por estos dos personajes que están siendo sometidos por Sara. La idea es que Lina estimule sexualmente a Sekou, pero los dos personajes se resisten hasta que Lina vencida se desviste:

*Sekou sigue con la mirada baja. Un silencio.*

**Sara.-** Sekou... esto es lo último que voy a hacer para ayudarte...

*Sekou levanta la mirada, observa a Lina, poco a poco empieza a masturbarse. Lina empieza a llorar (165).*

Después de que Sekou logra entregar la muestra de su esperma, el efecto emocional, ante este personaje, es contradictorio porque hay una mezcla de alivio y espanto.

En el cuadro noveno se produce la identificación en la perspectiva ideológica con Sekou, mientras que con Sara el efecto contrario, el extrañamiento, porque ante el fallecimiento de Alba las reacciones de los dos personajes son distintas, la de Sekou más cercana a la realidad: “Hay que avisar a su familia”, “Entonces a la policía” (169), mientras la de Sara es distorsionada: “No podemos permitir que la muerte de Alba pase como algo trivial e inútil. Debemos darle el sentido y la trascendencia que se merece” (169). Y Sekou termina extrayendo los órganos de Alba.

#### IV. 2. 10. *Sara dice*

A pesar de los cambios en los niveles de realidad, aspecto de la recepción que trataré más adelante, la perspectiva dominante es externa, no hay fenómenos directos que supongan la ocularización. Pero, esta afirmación es paradójica ya que Natural es el personaje focal de la obra, entiendo como tal: “aquel ‘bajo cuyo ángulo de conocimiento y sensibilidad es aprehendido y caracterizado el universo de la obra, en una situación dada’ ” (García Barrientos, 2001: 217). Y esto implica que la perspectiva de lo escenificado en el segundo nivel de realidad pertenece a la perspectiva de Natural.

Cabe mencionar también un ejemplo del cambio en la perspectiva sensorial. Se produce en el segmento de la acción en que la Señora Cabeza, un personaje episódico, está internada en el hospital:

**Doctor.-** Perdió todas sus facultades vitales, es decir... No, corrijo: sus facultades vitales están intactas porque está viva, tan viva como nosotros, pero no tiene ni tendrá movilidad, habla, posibilidades de comunicación, y no podemos determinar su nivel de conciencia. Puede que nos oiga, puede que no. Médicamente no está muerta aunque sí lo está (Rubiano, 2013a: 322).

Así lo que está informando el médico es que la enferma está en estado de coma, y mientras la hermana de la mujer hospitalizada decide si la desconecta o no, se produce endofonía con la mujer en coma:

**Señora Cabeza.-** (*Desde la cama. Todos la miran. No la escuchan.*) Si pudiera hablar, pediría que terminaran con el trabajo que tienen, pero no puedo hablar. Escucho todo, a veces bien, a veces mal, la bala afectó también parte de oído. Lo que hace mi hermana no está bien, no me quiso en vida y ahora tiene culpas, si la situación fuera al contrario yo pediría que la desconectarán y terminaran de inmediato (323- 224).

De tal manera que se produce la identificación sensorial entre el espectador y la Señora Cabeza, ya que el público puede acceder al pensamiento interno del personaje.

En *Sara dice* la perspectiva cognitiva, la perspectiva ideológica y la afectiva, se mueven entre la identificación y el extrañamiento, aunque en todas prima la distancia porque el universo dramático, específicamente la sociedad representada y los personajes que constituyen esa sociedad, se deforman y exageran.

En el aspecto cognitivo los personajes saben cuál es el funcionamiento del universo representado, mientras que los espectadores van descubriendo las pautas que lo caracteriza y que son inversas a las de la realidad, en ese sentido se produce el extrañamiento. En el aspecto afectivo, como he dicho antes, hay una relación copulativa entre identificación y extrañamiento. Sara es uno de los personajes en los que mejor se ejemplifica tal cuestión. Lamentablemente la extensión de un análisis personaje por personaje implicaría aumentar el tamaño de esta exposición y dado los intereses de esta investigación, debo marginar algunos asuntos. No obstante, exponer el caso de Sara, creo yo, bastará para dar cuenta del fenómeno.

En la primera escena de la obra, Sara está esperando por más de cinco horas. Por eso hay acuerdo, o identificación ideológica, cuando manifiesta su inconformidad ante la espera y le exige a la Secretaria una disculpa. Este primer acuerdo con el personaje se cataliza en el instante en que Sara saca un arma porque se produce una fractura ideológica. Y La distancia aumenta porque Sara dispara sin piedad ni remordimientos a la Secretaria, asunto que también afecta la perspectiva afectiva.

A pesar de que Sara no hiere a la funcionaria, hace un reproche a su sociedad y critica el sistema al que pertenece. Sara lamenta que las leyes de su sociedad le impidan asesinar. El asunto es que hasta ese momento, pues lo expuesto ocurre en las primeras escenas de la obra, el espectador no sabe muy bien cómo es ese sistema, por lo que el aspecto cognitivo, afectivo y el ideológico, se extrañan. Y la distancia en la perspectiva ideológica aparece porque el personaje tiene una forma de razonar muy singular y con la que es sospechoso estar de acuerdo:

**Sara Antes Yi (La Pelinegra).**- (*Tiembla.*) Usted también tiene un arma en la cintura. Si hay un asalto, ¿la podrá usar? ¿Sí? ¿Para qué la mantiene allí? (*El vigilante -El abuelo- trata de responder pero el llanto no se lo permite.*) ¿Para seguir dando el aspecto de los vigilantes tradicionales de antes de la norma? No es justo, así usted no sea nada o sea algo. No es justo. Uno tiene derecho a matar (Rubiano, 2013a: 307).

También produce extrañamiento la implantación de una norma social que regula el asesinato. Pero este factor se va introduciendo paulatinamente. Así que el universo representado está constituido de unos supuestos sociales, de por sí lejanos, que suponen la configuración de tensiones ideológicas evidentes entre la visión y percepción del mundo de los personajes y la de los espectadores.

El primer segmento de la acción dramática se llama “Introduzco” y tal rotulo pone en evidencia la perspectiva del dramaturgo, porque se incluye la primera persona gramatical en el enunciado. Sin embargo, esta información solo es expuesta para el lector de la obra en su codificación literaria. En la escena se encuentran: Natural, El Mensajero, Sara antes Yi (La Pelinegra), Los abuelos y una Secretaria. Natural está leyendo o escribiendo:

**Natural.-** (*Lee o escribe.*) Mis papás no saben que fumo. (*No fuma.*) Tengo que poner mucha atención. Poner atención es mirar fijo, analizar la composición de los materiales y la cantidad de ingredientes que unidos constituyen los elementos.

**Abuelos.-** Los elementos.

**Natural.-** A veces sería mejor no poner tanta atención. Miro. Como un niño. (*Mira fijo, como un perro.*)

**Abuelos.-** Como un niño.

**Natural.-** A mis 49 años, soy prácticamente un niño.

**Abuelos.-** Un niño.

**Natural.-** Veo a un hombre que no tiene retraso mental evidente como yo, pero que por sus gesto da a entender todo lo contrario. (*El Mensajero trata de hablar y no puede, trata de señalar y no puede.*) Esta enamorado de una mujer de edad mediana que espera una hora. (*Sara Antes Yi –La Pelinegra- espera sentada o de pie.*) Dos horas. Tres horas. Cuatro horas. Cinco horas. Seis horas. Hasta que llega otra mujer. Lleva una falda negra apretada con faja, medias veladas, tacones y el pelo recogido (303).

La acción física que está realizando Natural, leer o escribir, lo compromete como creador de lo que será escenificado a partir del cuadro siguiente, llamado “Los extremos se tocan”, y aunque hay vaguedad en el contenido de su primera replica, es insinuado el rol del personaje como compositor: “Poner atención es mirar fijo, analizar la composición de los materiales”. Natural es el personaje focal de la obra. Lo interesante es que dos de los elementos que él está imaginado son patentes, por un lado, El Mensajero, cuya acción física o intento de comunicación se activa solo un instante después de que Natural describe que lo ve: “Veo a un hombre que no tiene retraso mental evidente como yo, pero que por sus gesto da a entender todo lo contrario”, y por el otro lado, Sara, que está ahí, pero no hace o dice nada, simplemente permanece a la espera. Esta primera escena de la obra ofrece una perspectiva interna precisamente porque la presencia del Mensajero y Sara, cohabitando el mismo espacio o plano que el creador de los personajes, es decir, de Natural, funcionan para destacar que la situación escénica, tal configuración, pertenece a la perspectiva del dramaturgo real de la obra, por lo tanto hay endoscopia.

No obstante, se presenta una paradoja, ya que si tomamos en cuenta que la escena en cuestión se llama “Introduzco”, hay una equivalencia entre el dramaturgo real de la obra y Natural, el dramaturgo ficticio de lo que será escenificado en el segundo nivel de realidad, y que advierte el juego metateatral. Así que, incluso, se podría pensar que “Introduzco”, el primer segmento de la acción dramática, se encuentra en un nivel de realidad metadramático, para indicar a los lectores de la obra, más que a los espectadores, que *Sara dice* fue escrita por Natural, quien se desdobra, a sí mismo, en varios niveles de realidad. La identificación con la percepción de Natural implica identificación sobre lo representado en el nivel de realidad secundario, aunque en la escenificación de ese nivel secundario, la perspectiva sea externa, porque lo escenificado simula objetividad.

El siguiente cuadro, “Los extremos se tocan”, como he dicho, escenifica lo que escribe o lee Natural, que además comienza con una acotación que es copia casi exacta de lo que dijo en el diálogo ya expuesto: “*Una Secretaria camina de la entrada a su escritorio, lleva una falda negra apretada con faja, medias veladas, tacones y el pelo recogido*” (304), etc. Lo que en la escena anterior fue una réplica del personaje, ahora es encarnado, incluso Sara, esta vez, dice en uno de sus diálogos cuánto tiempo lleva esperando:

**Sara Antes Yi (La pelinegra).-** (*Entra. A la secretaria.*)  
 Llevo una hora esperando.  
 Llevo dos horas esperando.  
 Llevo tres horas esperando.  
 Llevo cuatro horas esperando.  
 Llevo cinco horas esperando.  
 Seis. Es demasiado (304).

Así que la escenificación de la historia de Sara, o, en otras palabras, de la familia Toledo, ocurre en el plano metadramático. Por eso la forma de introducir este drama secundario en el primario, es la metateatral, se trata de un drama teatral que escribe o lee Natural. Y en ese sentido el drama primario, que pertenece al plano intradramático, es el marco de encuadre del segundo, pues Natural, el personaje habitante del plano primario, es un falso dramaturgo que cumple una función organizadora.

Hay otro cambio de niveles en el instante en que Natural: “*Enciende una radio para escuchar noticias. La Referente -presentadora- entra y se para frente a un*

*micrófono –desconectado-. Habla por radio. ¡Al aire! Es lo que escucha Natural*” (308). Allí vuelve a imponerse el plano intradramático. Y la relación del drama primario respecto al secundario, es sintáctica y cumple una función explicativa, pues la radio introduce información sobre la Norma, como parte de la vida de los personajes dramáticos en los dos niveles de realidad, pero incidiendo sobre todo en el plano secundario. Natural, después de escuchar el radio, lo apaga y otra vez se focaliza la situación del nivel de realidad segundo, donde la Secretaria ofrece a Sara un puesto de trabajo en la gasolinera, mientras El Mensajero le declara por primera vez su amor. La forma del drama secundario sigue siendo metateatral, la convención ha sido pactada. Sin embargo, la duración de este plano es breve, pues inmediatamente vuelve a darse el cambio de niveles, Natural interviene el desarrollo de la escena desde el nivel primario, justo cuando Sara acepta el trabajo en la gasolinera:

**Sara.-** Gracias. Muy lindo y muy práctico, sobre todo muy práctico.

**Natural.-** (*Lee o escribe. Señala a Sara.*) Caso cuatro: Mujer que tiene dos piernas, dos brazos, dos ojos, dos orejas, dos senos, nueve orificios: siete visibles y dos ocultos, y dos nombres, es escogida por su familia para ser ejecutada. Al principio la mujer no tiene el apellido de esta familia, pero después sí. O no. (*Enciende el radio. Sonido de tubos de radio que toman impulso.*) (308).

Y habla la referente hasta que hay otro cambio en los niveles de realidad. Del nivel primario, donde está Natural escuchando la radio, se pasa al nivel secundario (que sigue presentándose en la forma metateatral), y se escenifica la vida familiar de los hermanos de Sara. La relación entre los dramas de cada plano, es sintáctica y cumple una función explicativa, lo escenificado está determinado por lo que ha sido indicado en la radio, que habla de casos en los que en el proceso de cumplimiento de la Norma, ocurrieron unas excepciones, tal es el caso de la familia Toledo. Así pues es escenificado un fragmento de la cotidianidad de los hermanos de Sara, hasta el día que debieron aplicar la Norma. Luego de recibir la notificación, los hermanos Toledo se abrazan y arrodillan, y es entonces cuando Natural interviene, lo que supone pasar del plano metadramático al nivel de realidad primario, veamos cómo opera este cambio:

*Quedan abrazados y de rodillas como un equipo de fútbol en la definición por penaltis. Rezan.*

**Natural.-** (*Lee o escribe.*) Caso siete: un hombre mata a su mujer porque la encuentra cuando 1.6 centímetros cúbicos de semen coreano salen de los testículos de un coreano y, formando una curvatura con longitud de arco Pi, caen en cámara lenta en la boca de ella. El hombre también mata al coreano. Caso tres: un hombre al cual su hermano le mete la primera falange de los dedos centro y anular por el ano, es acompañado por este para matar a una mujer que es hombre y después mujer. Caso diez: un muchacho con evidente retraso, con la piel del cuerpo con el color del Isodine, con las piernas flacas como de paralítico es elegido por sus padres que son muy viejos. Es elegido porque tiene un evidente retraso mental y hubiera podido tener cinco hermanos pero no los tuvo. O sí. El muchacho con evidente retraso se desmaya sin previo aviso.  
*Se desmaya* (313).

El desmayo de Natural es la convención que indica el cambio de niveles, del intra al metadramático en el que él es protagonista. La forma de engastar el drama secundario sigue siendo metateatral. La relación entre los dramas es sintáctica o argumental y cumple una función predictiva, ya que lo escenificado se formula como una hipótesis, una posibilidad de lo que pasaría si la notificación llegara a la propia casa del Natural que habita el nivel de realidad primario. La escenificación de la hipótesis expone cómo es la relación y la cotidianidad entre Natural y sus padres, así como el instante en que estos deciden proponer a Natural como víctima del sacrificio. La exposición del drama secundario se fragmenta porque Natural regresa al plano primario, y continúa leyendo o escribiendo:

**Abuelo.-** Lo mejor fue traerlo a este mundo.

**Abuela.-** Si no hubiera sido así, ¿a quién hubiéramos elegido, ah?

**Abuelo.-** Dios sabe cómo hace sus cosas.

**Natural.-** (*Rapa las notas que lee su padre. Lee o escribe.*) Caso once: el hombre con evidente retraso mental, llamado Natural, puede tener un hermano que es su hermana, que será asesinada por dos hombres que son hermanos, aunque todos podrían ser de la misma familia, pero no (316).

Y se escenifica un cuadro del plano secundario, llamado “Doctrina”, en el que aparece un nuevo personaje, un predicador que habla con pasión sobre las implicaciones de la Norma en la sociedad, como si estuviera en un noticiero que Emily y Andy observan, de hecho los personajes se van emocionando con las palabras del predicador. En esta escena aparece una metalepsis:

**Emily.-** ¡Fuera, Satanás!

**Andy.-** ...y solo se desata cada cien días por voluntad divina para probar nuestra obediencia.

Aleluya. Gloria al Todopoderoso. No somos vacas. (*Sin tono evangelizador.*) Esto sucede, estimados amigos, es real, y no hay mejor manera de aceptarlo que por medio de la fe (317).

La transgresión de los niveles es patente en la réplica de Andy, pues se refiere a unos “amigos” que son los espectadores. Acto seguido, Natural irrumpe con un diálogo breve desde el plano intradramático: “Caso doce: La mujer que dispara doce veces puede tener dos nombres y tener una familia. No más” (318), y a continuación se escenifica la deliberación de los hermanos y la madre de Sara, ¿a quién elegir en el rol de víctima?, polémica que se desarrolla en el plano secundario. El drama primario, con respecto al secundario, sigue encuadrando el segundo nivel de realidad y se cumple la función organizadora.

En la escenificación de la discusión de la familia Toledo, que debe elegir a un representante para el sacrificio, hay varias metalepsis. Los cuatro hermanos y la madre deben votar democráticamente, incluso El Mensajero lleva la tradicional urna para las elecciones. No obstante, Sara se encuentra trabajando, así que los personajes hacen partícipe a algún espectador en nombre de Sara:

**Charlotte.-** Deberíamos poner algo sobre alguien que haga de Sara.  
**Andy, Larry y Emily.-** ¿Qué?  
**Charlotte.-** (*Va por una foto de Sara y se la pone a alguien del público.*) Algo sobre alguien que haga de Sara.  
**Emily.-** (*Dulce. A alguien que sostiene una gran foto de Sara.*) No te preocupes, es solo para tener la presencia de alguien.  
**Charlotte.-** Tú eres como el suplente de Sara.  
**Larry.-** Mamá... ¡Mamá! (*Señala a alguien.*) ¿Puede votar?  
**Madre.-** Sí. (*Le pasan un papel y un lápiz. Todos hacen lo mismo.*)  
**Charlotte.-** Claro.  
**Larry.-** (*Al alguien. Señalando a Charlotte.*) Ella se llama Charlotte (319).

Esta metalepsis, que involucra a los asistentes de la obra, busca la complicidad entre personajes y espectadores, y se convierte en una situación divertida, porque el espectador que representa a Sara será un chivo expiatorio en la primera ronda de votación:

**Madre.-** (*Toma la urna. Saca los papeles, los desdobra y lee sin pasión.*) Veamos: uno por Charlotte, uno por Andy, uno por Sara, uno por Larry, otro por Sara, tres por Sara y uno por... ¿mami? (*Todos miran de inmediato a alguien. Miran a Madre.*) Gana Sara (319).

Posteriormente, el espectador que representa a Sara pasa de chivo expiatorio a saboteador porque, según Larry: “Alguien puso dos votos de más. (*Todos miran a*



*alguien.*)” (320), y el espectador participante pasa de colaborador a acusado, es decir que los personajes dramáticos atribuyen roles al espectador para que no sea pasivo y de hecho le imputan rasgos ambivalentes, esta vez, en tanto representa a Sara, es sujeto de interacciones compasivas por haber salido elegida como candidata:

**Madre.-** Gana Sara. No hay más que hacer. (*Todos se abalanzan hasta Alguien, se arrodillan a su alrededor y lloran sobre él.*)

**Emily.-** Yo no quería que este momento llegara, tú como representación de nuestra hermana nos llegas al alma (320).

La metalepsis termina cuando la Madre habla al espectador que representa a Sara: “Entonces perdóname por haberte reventado la cara a bofetones” (320).

Luego se expone otra escena que hace parte del mismo plano metateatral: Sara está en la gasolinera trabajando cuando el Verdugo intenta asesinarla. Y a esta, le sucede otra: Sara, El Mensajero, El Verdugo, Cabeza, La hermana de la Cabeza y El Doctor están en el hospital. Es en esta situación dramática que ocurre un fenómeno interesante, porque hay otro desdoblamiento o cambio de niveles. Antes de continuar, recordemos que el nivel de realidad primero es en el que se encuentra Natural escribiendo o leyendo. Y la escenificación de la historia de Sara está en un segundo nivel de realidad. Como he dicho, los implicados están en el hospital y entre ellos la hermana de la Cabeza, que se encuentra en estado de gravedad porque la bala que iba dirigida para dar muerte a Sara, se desvía, e inexplicablemente hiere a la Señora Cabeza, una transeúnte anónima que se desplazaba por el lugar:

**Hermana de la Cabeza.-** Era mi hermana, es mi hermana. Se había salvado de un siniestro aéreo...

**Azafata.-** (*Hace señales tradicionales del inicio de un vuelo mientras dice...*) No han dicho las causas, pero por favor no se muevan de donde están, ni toquen nada que parezca explosivo.

(*Todos gritan y corren.*) No pueden moverse, por favor conserven sus lugares hasta nueva orden.

*Se escucha una explosión de avión. La Azafata cae muerta, pierde un zapato.*

**Hermana de la Cabeza.-** Era mi hermana, es mi hermana. Fue la única sobreviviente mujer, en la casa estábamos felices (322).

La situación dramática en que se encuentra la Azafata es la escenificación de un falso recuerdo de la hermana, más bien de su narración sobre un hecho del pasado. De tal manera, la Azafata se ubica en un tercer nivel de realidad que se engancha en el secundario, en la forma metadramática, cuya relación cero cumple una función

distractiva. Incluso, posteriormente, la Azafata continúa en la escena dando unas instrucciones en inglés (324), como si fuera una reminiscencia o el recuerdo de eso que explicó la hermana y que se queda divagando por la escena un rato, puesto que se trata de un personaje patente.

A este cuadro le sucede el denominado “En la casa”, que también se desarrolla en el segundo nivel de realidad, allí se escenifica que Sara regresa a casa, acompañada por El Mensajero y se encuentra con la Madre y sus cuatro hermanos. En esta escena hay otra metalepsis:

**Mensajero.-** Ella fue la que firmó.

**Emily.-** (*A Sara, disculpándose.*) Yo tenía muchas culpas, pero yo no voté por ti.

**Charlotte.-** Mi voto fue por Andy.

**Andy.-** El mío fue por Charlotte.

**Larry.-** Alguien puso dos votos de más.

**Sara Antes Yi.-** ¿Quién fue? (*Todos miran a alguien.*) ¿Quién contó los votos? (325).

La escena termina con Sara envenenando a su familia. Y después de una réplica suya, hay un cambio de realidad. Así que Natural, desde el nivel intradramático, perfecciona la historia de la familia Toledo, incluyendo la causa fisiológica de la muerte de cada miembro de la familia:

**Sara Antes Yi.-** Yo también tenía una familia. (*La familia cae muerta. Silencio.*)

**Natural.-** (*Los señala uno por uno mientras mira una lista.*) Oclusión pulmonar, infarto cerebral, paro neuronal, parálisis linfática, ceguera seguida de espasmos e hipotermia. Retraso mental irreversible. (*Enciende el radio.*) Sé escribir, y estoy quedándome ciego por escribir en la oscuridad. (*Toda la familia comienza a resucitar.*) (329).

La acotación con que termina la cita indica que el fenómeno de los desdoblamientos de realidades no concluye ahí. El supuesto final de la familia Toledo es un falso final. El cambio de niveles es evidente en el instante en que los personajes que constituyen la familia “resucitan”. Ese renacimiento es posible porque el autor de la obra propone otro final, es decir que, como compositor, Natural, prueba varias opciones. Así que, la familia Toledo revive en el segundo nivel de realidad, en el plano que les corresponde dada la convención. Y el tramo recibe un nombre acorde con tal intención: “Otra posibilidad” seguida de una aclaración: “En caso de que no murieran” (328).

Es interesante que los personajes del drama secundario: Larry, Emily, Andy, Charlotte, Sara, El Mensajero y La Madre niegan la historia que acaban de representar:

**Larry.-** Yo podría no estar muerto.

**Emily.-** También yo.

**Andy.-** Yo puedo estar vivo.

**Charlotte.-** Yo también.

**Sara.-** Pude no haberlos envenenado.

**Mensajero.-** Esta familia pudo ser escogida no como víctima sino como victimaria.

**Andy.-** Sí.

**Emily.-** Nunca votamos por Sara.

**Larry.-** No tuvimos esta mamá (328- 329).

Y proponen nuevos personajes y una situación alternativa en la que la notificación llega a la casa de Natural, del Natural que habita el nivel metateatral. En esta versión Natural tiene un hermano travesti. Los personajes se preparan para escenificar la nueva versión, solo que no alcanzan a entrar en la representación porque Sara protesta: “No, la historia no termina así, la familia sí está muerta. A morirse todos rapidito” (329). Así que todos, excepto Sara y El Mensajero, mueren:

*Una vez hayan muerto de nuevo.*

**Sara Antes Yi.-** Y el final es una historia de amor.

**Natural.-** (*Entra con un cuadro donde hay un paisaje pintado por él.*) Paisaje (329).

La obra termina en el segundo nivel de realidad y en una situación que se sale de la lógica expuesta a lo largo de la acción dramática, porque se escenifica un breve instante de la relación afectiva entre Sara y El Mensajero. Sara toma el control de lo que ha de escenificarse. De cierta manera se trata de un final rosa, que supone lo que sucedió después de envenenar a los Toledo, final que para los receptores de la obra puede llegar a resultar desconcertante, se propone pues un cambio de poética.

## V. Lo absurdo

### V. 1. Lo absurdo como estructura de sentimiento

El término Teatro del Absurdo fue acuñado por Martín Esslin, crítico y director húngaro, cuando descubrió que en la obra dramática de una generación de autores con diversos orígenes, había una figura semántica (convención) similar. Según esto en la obra del irlandés Samuel Beckett (1906-1989), del ruso Arthur Adamov (1908-1970), del rumano Eugene Ionesco (1912-1994), del francés Jean Genet (1910-1986) y del británico Harold Pinter (1930-2008), por mencionar algunos, hay coincidencias, a pesar de que cada uno desarrolló un proceso creativo y unos productos dramáticos de manera individual.

La disertación sobre tal vertiente dramática no es otra cosa que el intento de Esslin por comprobar o plantear una hipótesis. De hecho, el Teatro del Absurdo no puede considerarse un movimiento artístico porque no surge como acuerdo consciente, pues los exponentes del fenómeno nunca se reconocieron como delegados de dicha corriente. Ni siquiera existe un manifiesto que lo determine.

La concepción de un Teatro del Absurdo es problemática incluso para Esslin, quien advirtió en 1961, cuando fue publicado el libro, que su intención era señalar e intentar definir una forma dramática no concluida, es decir, un tipo de forma sin consolidar y fijar. El objeto de estudio del húngaro no era otra cosa que un fenómeno vivo y activo, que lo hacía más difícil de tratar, y que iría precisándose o determinándose en el transcurso del tiempo. En sus palabras, el Teatro del Absurdo se ocupa de una: “corriente nueva, de una convención escénica todavía en desarrollo, que aún no ha sido suficientemente entendida y a duras penas definida” (Esslin, 1961: 13).

Pese a los diversos caracteres, recursos, estilos e historias, las piezas dramáticas de los autores teatrales que Esslin relacionó están determinadas por una condición histórica. El período en el que aparecieron estas obras se puede establecer en los últimos años del cuarenta del siglo pasado, cuando empezaron a circular en la modalidad escénica o espectacular y en la codificación literaria; el estreno de *Las*

*criadas* fue en 1947, mientras que *Esperando a Godot* se publicaría hasta 1952 y su escenificación no sería posible hasta el año 1953.<sup>138</sup> Son pues el quinto y sexto decenio del siglo XX el período del auge de las obras que representan al Teatro del Absurdo.

Antes de pasar adelante conviene señalar que las guerras mundiales fueron acontecimientos históricos que enmarcaron el surgimiento de esta forma dramática, ya que las consecuencias de aquellos actos atroces de intolerancia nacionalista provocaron que los valores de la modernidad y que la idea de un hombre racional, fueran reprochados. En pleno siglo XX la noción de progreso y también los avances científicos (materializados en sofisticadas armas de destrucción masiva) resultaban asuntos decepcionantes. Por eso en cuanto concluyeron las guerras, los pueblos de Europa tuvieron que reinventarse y, como cabe suponer, la secuela de semejante crisis se extendió por los diversos ámbitos de la cultura.

Los dramaturgos que Esslin refiere como ejes de su investigación tienen en común que habían nacido en el primer decenio del siglo XX, así que recibieron el impacto de la destrucción bélica de la primera guerra; y en el transcurso de la vida, experimentaron directa o transversalmente, con más o menos conciencia, el caos que el hombre es capaz de provocar contra sí mismo, en la segunda. Por eso no es de sorprender que esta generación de dramaturgos adquiriera un punto de vista sombrío e irónico sobre la humanidad y que su relación con el mundo se configurara desde una particular percepción: la del sin sentido.

De tal manera, lo que caracteriza al Teatro del Absurdo trasciende las experiencias personales de cada autor y se convierte en “algo” profundo, que se remonta hasta el interior mismo de la sociedad de la posguerra que había ido configurándose en un estado de crisis. Conste, pues, que Esslin apuntó con mucha agudeza: “Si además, a pesar de ellos mismos, se aprecia con claridad lo que tienen en común, es porque su trabajo refleja sensiblemente las preocupaciones y ansiedades, las emociones y el pensamiento de muchos de sus contemporáneos del mundo occidental” (14).

Ciertamente, uno de los elementos que caracteriza al Teatro del Absurdo es la experiencia social histórica. No obstante, Esslin realiza una advertencia importante

---

<sup>138</sup> Sobre el estreno de *Esperando a Godot* véase Esslin (1961: 21- 66) en particular “Samuel Beckett. La búsqueda del yo”.

sobre los autores que trata: “No queremos decir que sus obras sean representativas de actitudes de la masa. Constituye una simplificación abusiva suponer que cada época presenta un patrón de comportamiento homogéneo” (14).

Si en las obras del Teatro del Absurdo se expresa una actitud y una experiencia reveladora de unos autores que vivieron en una época determinada, bregando con una situación tan concreta como la guerra, también hay que pensar que estas percepciones no son las únicas, sino más bien unas de tantas. Basta tener en cuenta el caso del teatro épico y será notable que hay diversas maneras de expresar una experiencia histórica común a través de los mecanismos teatrales. Es importante precisar entonces que dicha actitud es tan solo representativa de una parte de la sociedad y la cultura occidental, y no es ni pretende ser la parte por el todo.

La sociedad de la posguerra se desarrolló en medio de un gran dilema: sin un por qué, ni un para qué, ¿en qué creer? ¿cómo vivir? ¿por qué existimos? Estas difíciles preguntas se agravaron con la segunda guerra mundial. Sin embargo, la idea del despropósito de la existencia humana se había extendido desde el Romanticismo, como explica F. Nietzsche a través de su *Zarathustra*, porque Dios había muerto.

Aquí vale la pena hacer una digresión. Según Matei Calinescu hay cuatro fases históricas que evidencian el proceso de agonía de Dios, es decir, su desaparición como eje y absoluto en la vida del hombre occidental, asunto que se engendra gracias a la disyuntiva entre la noción de modernidad y la idea de Dios.

La primera fase es la Edad Media, porque allí surge el concepto de “modernidad”. Por entonces las personas eran intensamente religiosas y una de las ventajas de tal devoción estaba en que la fe proporcionaba (tal como proporciona hoy) un sentido para la existencia. Aunque las razones de la vida eran misteriosas, bastaba creer que Dios, por el contrario, conocía el sentido y las intenciones de la existencia humana. Recordemos que expliqué en el apartado de lo carnavalesco, y particularmente al definir las imágenes grotescas del cuerpo, que los protagonistas de tales imágenes en la literatura de Rabelais parecían tener un vínculo profundo con el entorno. Ahora se me ocurre pensar que quizás era así porque todo hacía parte del mismo paisaje construido por Dios.

La idea de la “modernidad”, desde su aparición,<sup>139</sup> implicó una posición crítica con respecto a la adulación de lo antiguo y lo tradicional. Los modernos en la Edad Media eran los hombres del presente, que estaban intentando validar las concepciones de su propio tiempo para legitimar su experiencia, conocimiento y puntos de vista, porque las tradiciones y los cánones, en algunos casos, coartaban la creatividad y obstaculizaban el desarrollo y la producción de las nuevas ideas, las germinadas por los habitantes del presente, en aquel entonces.

La segunda fase que se puede distinguir como parte del proceso de agonía o muerte de la idea de Dios, se encuentra en el Renacimiento. En tal período la idea de la “modernidad” había sido censurada; aunque las autoridades teológicas habían aceptado su existencia, la idea de modernidad no se podía aplicar a los asuntos de fe – quizá presintiendo las consecuencias–, así que permitían su aplicación siempre y cuando estuviera en un contexto propicio, por ejemplo: enmarcada en las discusiones sobre la estética o las humanidades. En otras palabras, la teología se las arregló para quedar al margen de una revisión crítica. Según Calinescu: “Durante casi todo este período el principio de autoridad fue desafiado directamente sólo fuera de la religión, y la tradición permaneció como piedra angular de la teología” (1977: 73). Así, cada vez que se alborotaba la querrela entre tradicionalistas y modernos, estos se remitían a la comprobación de conocimientos antiguos en relación con los conocimientos más actuales y a argumentar por qué había, o no, que salirse de los cánones estéticos de la antigüedad. Así fue como ambas concepciones (Dios y modernidad), pudieron convivir. Sin embargo, en el tránsito que hay del siglo XVII al XVIII, las discusiones fueron más graves e irreconciliables porque los modernos se convirtieron en librepensadores hasta emanciparse por completo de las restricciones impuestas por la religión y al fin ponerla en duda.

La tercera etapa ocurre en el Romanticismo, pues en tal período la “modernidad” como noción y actitud se hacía fuerte, lo que puso en crisis la subordinación a Dios. Las dos ideas no podían convivir juntas, por lo que las fricciones fueron irreparables. Los librepensadores agotados del intelectualismo se volcaron en los sentimientos y en el capricho de la imaginación, lo que resonaría en la cuarta

---

<sup>139</sup> Un aspecto extraordinario de los libros de Peter Watson, es que exterioriza que las ideas, inventos humanos del pensamiento, van apareciendo a lo largo del tiempo. Los conceptos que hoy nos parecen obvios, “dados”, “naturales” en otro tiempo significaron enormes transformaciones en las concepciones del mundo.

etapa, que empieza, precisamente, en la mitad del siglo XIX; época en la que la muerte de Dios es definitiva y en la que F. Nietzsche escribe el *Zaratustra*.

El problema fue que sin los imaginarios mítico religiosos se perdió la conexión con el universo y el hombre quedó huérfano. Sin mitos ni ritos no sabía, en principio, a qué aferrarse. Paradójicamente, el hombre moderno no cambió su necesidad de creencias, por lo que su comportamiento religioso se extendió hacia la exaltación de otras ideas como la de utopía y revolución, la del amor, la del arte o la de progreso.

Así las cosas, en pleno siglo XX las guerras mundiales suponían un cambio de mentalidad –otro–, y nuevas percepciones sobre el ser humano en su relación con el mundo. Emergió entonces una nueva corriente del pensamiento en la capital francesa que, además, se expandiría por manifestaciones artísticas heterogéneas. Albert Camus, según Esslin, se refiere en *El mito de Sísifo* a esa realidad:

Un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuoso, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero. Es el suyo un exilio irremediable, y que está falto de los recuerdos de una patria perdida, así como de la falsa esperanza de una tierra prometida que se aproxima. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentido del absurdo (1961: 14 -15).

Resulta curioso que algunos pensadores existencialistas acudieran al modo teatral de representar historias para expresar sus ideas y experiencias. Sartre y Camus, que fueron contemporáneos de los autores del Teatro del Absurdo, eligieron el mismo artefacto como contenedor, vehículo y medio de expresión. Los dos grupos (los autores del Teatro Existencialista y los autores del Teatro del Absurdo), pensaban que la condición del hombre no tenía sentido; por eso la existencia, en sí misma, es absurda.

Con todo esto, hay divergencias fundamentales entre unos y otros. Los dramaturgos del Absurdo no eran filósofos, sin embargo, estaban influenciados por el pensamiento existencialista. Aún mejor, el existencialismo de la posguerra y el surgimiento del Teatro del Absurdo son casos paradigmáticos de las transformaciones que la guerra supuso y París, la cuna de ambos. Durante la segunda guerra mundial, tal ciudad no fue destruida, pero sus habitantes habían cambiado profundamente debido a la experiencia de la ocupación nazi, sobre todo emocionalmente.



Antes de la segunda guerra mundial Sartre pensaba que el hombre estaba condenado a ser libre:

el ser humano se hallaba solo en el mundo y se estaba viendo abrumado de forma gradual por el materialismo, la industrialización, la normalización y la *americanización* [...] La vida en un mundo tan sombrío era, según Sartre, un absurdo. [...] Este carácter absurdo, que no era más que una forma de vacío, producía en el hombre un sentimiento de náusea (Peter Watson, 2002: 438).

Después de la guerra, el pensamiento sartreano se volvió optimista, como bien se manifiesta en *El existencialismo es un humanismo*, una conferencia que más tarde se convertiría en libro. La sensación de soledad y aislamiento al que Sartre creía que estaba sometido el hombre, se había desvanecido, pues comprendió que las personas no estaban solas como había pensado. Lo cierto es que la experiencia de la guerra hizo aflorar una actitud de colaboración, comprensión y tolerancia entre las gentes que solo el agotamiento generado por miles de muertes es capaz de provocar.

Lo primero que hizo Sartre en dicha conferencia fue desmentir que el existencialismo supone un estado de quietud permanente, y que el existencialista pasa sus días horrorizado y huyendo del mundo en sí mismo. Es común atribuir a tal corriente filosófica una cualidad de inacción: si no hay sentido para la existencia ¿para qué hacer algo? Pero Sartre no dudó en subrayar que el existencialismo no es un estado de contemplación, de hecho la contemplación es una típica actitud burguesa y Sartre se oponía tajantemente a la cultura burguesa y a la norteamericana.

Quizá la premisa que mejor evidencia la postura existencialista de la posguerra es la que manifiesta que el hombre se hace a sí mismo, pues tiene libertad para decidir. Y decidir es, sin duda alguna, una acción, un hacer. Así que el sentimiento de angustia, tan característico del existencialista, surge de la responsabilidad que conlleva tomar una decisión sabiendo que afectará al resto de los seres humanos. Como no estamos solos, las personas vivimos en sociedad, nuestras decisiones y actos cotidianos afectan al mundo y a nuestros semejantes.

La segunda diferencia entre los autores del Teatro Existencialista y del Teatro del Absurdo es de carácter formal o de construcción dramática. Mientras los existencialistas hacen un “teatro convencional”, pues utilizan una forma socializada, a la cual aplicar el contenido de su interés, los autores del Teatro del Absurdo evitan las convenciones “tradicionales”, o más bien, algunas de las convenciones tradicionales y

emplean unas que no se pueden atribuir a las lógicas evidentes u hegemónicas. Para los representantes del Teatro Existencialista el absurdo es un tema, mientras que para los otros, el absurdo implica el tratamiento de la forma para expresar el contenido, no solo involucra un germen temático, sino también un germen formal. El Teatro del Absurdo da importancia a la manera de expresar ese absurdo, al modo.

Según Esslin, los dramaturgos del Teatro del Absurdo, a través de unas variaciones formales, quieren provocar en los sujetos de la recepción dramática, la experiencia de la condición absurda del hombre, pues dice que los existencialistas:

Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que los del Teatro del Absurdo hacen lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo (1961: 15).

Con las variaciones formales que suponían el abandono de las “convenciones tradicionales”, los autores del absurdo querían subrayar que: la capacidad racional del ser humano es inadecuada e imprecisa. En otras palabras, que la razón no es de fiar porque hay muchos asuntos de nuestra existencia que escapan al entendimiento.

Las obras del Teatro del Absurdo expresan sentimientos de angustia, ansiedad, perplejidad, desasosiego e inseguridad, pues: “el Teatro del Absurdo ha renunciado a argüir sobre lo absurdo de la condición humana, se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas. Esta es la diferencia entre el filósofo y el poeta [...] La diferencia entre teoría y vivencia” (16).

Los dramaturgos que Esslin clasificó como representantes del Teatro del Absurdo, trabajaban con la forma dramática buscando maneras y convenciones que pudieran expresar lo que querían y necesitaban. Un tipo de trabajo que involucra la participación de la conciencia y un refinado sentido analítico sobre las estructuras dramáticas y sus elementos distintivos, para generar determinados efectos. Un trabajo, ciertamente, artesanal y minucioso. De ahí, que se me ocurra recordar una advertencia de S. Beckett: el trabajo del artista es fracasar constantemente.

Para Esslin estos creadores pretendían configurar y estimular un tipo de experiencia en los receptores. Paradójicamente estas experiencias, provocaciones o efectos, estaban sustentados en un pensamiento racional y sobre todo en el dominio de la forma dramática. Por tal motivo, las obras del Teatro del Absurdo están dotadas de

lucidez y coherencia formal y discursiva, aunque su efecto pretenda lo contrario. La forma tenía un sentido y el sentido era la forma, tal como expresó Beckett en la que será, para algunos, una de sus frases más reveladoras.

Esslin afirma que el Teatro del Absurdo renuncia a las “convenciones tradicionales”. Sin embargo, ninguno de los autores que él denominó del Absurdo, renunció o se despojó de la idea de la representación dramática.

Quizá pretendía destacar que en estas piezas dramáticas la deformación u opacidad en la ilusión de la realidad es mayor; pues son empleados unos procedimientos “x” para provocar ciertos efectos. A su vez, esta particular búsqueda que había comenzado en el ámbito de lo personal –cada creador estaba trabajando por su lado–, daba cuenta de “algo en común”, que cuando se socializó resultaba diferente de las búsquedas y experiencias tratadas por el teatro anterior. Otra vez mencionaré que el teatro que se desarrolló a partir de Ibsen se había convertido en una forma dominante y socializada, “convencional” o tradicional en tanto lo determinado.

Esslin percibió esa transformación e intentó subrayar la emergencia de una nueva estructura de sentimiento, de un nuevo tono y afluente en el teatro, que además, proponía la supresión y restricción de ciertos elementos y la implementación de viejos recursos. Por lo tanto, el Teatro del Absurdo ocupó otro lugar, uno que no se conectó con las estructuras dramáticas naturalistas y sus efectos ilusionistas dominantes, pero desde el cual podía dialogar con otros orígenes y necesidades de expresión.

El Teatro del Absurdo es un teatro que bebe de tradiciones y de convenciones de otros tiempos, a pesar de que también utilizó convenciones no socializadas en el momento de su proliferación y auge. Por ejemplo, se vincula al gran movimiento anti-literario del siglo XX que en el ámbito de las artes plásticas había dado con la idea de la abstracción y con movimientos como el surrealismo y el dadá. “Formaciones” en los términos de Raymond Williams, en las que había necesidad de transgredir la concepción realista del arte. ¿Acaso buscando un efecto de extrañamiento en el sentido brechtiano, un efecto desautomatizador que le devolviera al teatro su carácter artificial y extraordinario? Es muy posible. Y en ese sentido, valdría la pena profundizar la discusión abordando una perspectiva como la de los formalistas rusos, ya que en estos teóricos se suscriben las primeras tentativas sobre lo que es el extrañamiento. Pero será un tema para otra ocasión porque ahora los recursos y los medios escasean y porque el tema de este estudio es el teatro colombiano en el umbral del siglo XXI.

Tales corrientes (el surrealismo y el dadá) también afectaron las exploraciones sobre la forma de los dramaturgos del Absurdo, que estaban intentando, algunos con más conciencia que otros, dislocar la concepción hegemónica del teatro occidental. El naturalismo había nacido en respuesta al desbordamiento emocional y sentimentalista de los románticos, pero en opinión de algunos vanguardistas, estaba castrando las facultades imaginativas, y la implementación de otros códigos y alternativas poéticas para el arte. Después de todo el arte es artificio. Había llegado la hora de re-teatralizar el teatro, pues el naturalismo estaba castrando la posibilidad de que los espectadores pudieran ver y relacionarse con otros mundos posibles, con mundos utópicos.

Para los autores del Teatro del Absurdo regresar a las fuentes de la literatura fantástica y onírica era un tipo de reacción contra la rigidez de lo real. Por eso la exploración de técnicas (procedimientos y estrategias) que se opusieran a lo “racional”, lo “naturalista” o lo “serio”, conllevó la exaltación de las formas dramáticas no verbales (que a pesar de no hacer uso del verbo, son altamente significantes), así como a fijarse, sobre todo, en el gesto y en la composición poética de situaciones. En tal sentido es más que una casualidad lo que apunta el teórico español José Antonio Sánchez, que: “El rechazo de la literatura en el teatro es paralelo al rechazo de la representación en la pintura” (1999: 21).

En el período de las vanguardias había empezado el conflicto entre el teatro que buscaba independizarse del texto literario y el teatro que era traducción literal del texto literario, separación que provocó el divorcio entre el gesto o movimiento físico y la palabra.

Como si Esslin conociera la teoría de Raymond Williams, afirmó que el Teatro del Absurdo, al ser considerado un teatro vanguardista, bebe de diversas tradiciones. Curiosamente la recuperación de estrategias y convenciones literarias y escénicas, resultó transgresora. Estos elementos al trasladarse de contexto y organizarse para configurar otros significados, constituyeron un producto y proceso diferente, único, característico, gracias a que las experiencias humanas son irrepetibles, efímeras e históricas.

Algunos de los elementos constitutivos del Teatro del Absurdo habían empezado su historia tiempo atrás, mucho antes de que Genet escribiera *Las criadas* y Beckett *Esperando a Godot*.

La primera tradición “marginal” que recupera el Teatro del Absurdo viene del mundo del espectáculo o del teatro “puro”, donde domina el cuerpo como vehículo de

la expresividad, para minimizar los discursos verbales o diálogos extensos, y que busca materializar efectos escénicos o técnicas cómicas que suponen el entrenamiento de habilidades físicas como el baile, la acrobacia, la pantomima, entre otros.

El referente por excelencia es el repertorio escénico del mimo o clown, que desde su aparición en tiempos remotos, es asociado al comportamiento de la estupidez, por lo tanto está vinculado al universo de lo irracional y lo carnavalesco:

En la pantomima antigua, el *clown* aparece como *moros* o *stupidus*, su comportamiento absurdo deriva de su incapacidad de comprender los nexos lógicos más simples. Reich cita un personaje que quiere vender su casa y lleva consigo un ladrillo como muestra –gag que también se le atribuye a Arlecchino (Esslin, 1961: 246).

El personaje “tipo”, me refiero a Arlecchino, era parte de un espectáculo improvisado que se desarrollaba sin tener en cuenta la unidad de espacio y tiempo, desde entonces existía una dramaturgia actoral. En estas formas de representación escénica, cabía la imaginación desmesurada y se permitía el insulto, la provocación, la grosería, la crueldad, asuntos que recuerdan al fenómeno de lo carnavalesco y a las prácticas de la cultura popular en la Edad Media que mencioné en otro capítulo.

Esslin destaca que estas tradiciones populares hicieron mella en un teatro tan importante como el de Shakespeare, donde quedaron contenidos algunos de estos elementos, así que personajes como Ofelia o Rey Lear están relacionados con lo irracional. Lo que es más, Esslin afirma que en Shakespeare hay un:

fuerte sentido de la inutilidad y el absurdo de la condición humana. Particularmente en obras tragicómicas como *Troilus and Cressida*, donde el amor y heroísmo son cruelmente desmitificados y que subrayan la concepción Shakesperiana de la vida: *As flies to wanton boys, are we to the gods: They kill us for their sport. (Para los dioses somos como las moscas para los niños traviesos. Nos matan por diversión)* (248).

De la pantomima y de la commedia dell'arte, el Teatro del Absurdo rescata que los personajes no pueden entender las premisas lógicas más simples por lo que estos se confunden y se ahogan entre palabras que ni siquiera pueden entender. Esta lógica ilógica, así como los diálogos entrecruzados, o las canciones sin sentido,

circularon en el tiempo hasta llegar al siglo XX y hacerse patentes en el music-hall, el cine mudo de Chaplin<sup>140</sup> y Keaton, en los espectáculos de circo, entre otros.

Una de las influencias más cercanas del Teatro del Absurdo, históricamente hablando, es el cine mudo. El gran personaje cómico de Chaplin, Charlot, representa al hombre que está completamente separado del mundo y que no sabe cómo relacionarse con él, sus historias están dotadas de un sentido ambivalente entre lo trágico y lo cómico.

Es interesante que Esslin menciona en su hipótesis cómo la literatura se apropió de algunos elementos escénicos que fueron empleados y rescatados por la escritura dramática: “la tradición de la comedia del arte y los *clowns* shakesperianos se funden en otro precursor del Teatro del Absurdo, Georg Büchner” (252). Pero lo destacable del diálogo entre lo escénico y lo literario, además de ser fuentes de inspiración el uno del otro, es que también son vehículos y contenedores el uno del otro.

Otro germen del Teatro del Absurdo es la denominada literatura *non sense*, que en su traducción al español quiere decir sin sentido. Freud, según Esslin, reflexionó sobre la particular atracción que provocan los juegos de palabras sin sentido y la relación que tienen con la comicidad. Uno de sus efectos es la liberación del peso de la razón, una despreocupación por la lógica. Estas actividades casi infantiles que pretenden dislocar las palabras de sus significados racionales, relajan y divierten. Estas prácticas son bloqueadas por nuestra tendencia cultural hacia lo “serio”, mientras que en la niñez es común permitirse las exploraciones que atentan contra la lógica del lenguaje. A lo largo de la historia, la literatura, el teatro y el arte en general se han ocupado de recordar esa posibilidad produciendo una estética denominada *non sense*.

Quizá uno de los personajes de la literatura más reconocido por apelar a los textos *non sense* es Humpty Dumpty. Y los autores más representativos de esta vertiente literaria son Rabelais –¡Oh sorpresa!–, Lewis Carroll y Edward Lear que, entre otras cosas, se caracterizan por la implementación de los idiomas inventados y los versos sin sentido. Lo *non sense* también tiene un componente de crueldad y violencia, muchas veces agregado por la libre asociación de la improvisación. No

---

<sup>140</sup> Woody Allen es epígono de Chaplin y ambos recurren a los gags cómicos de tradiciones populares. En *Love and Death* el protagonista narra que su padre tenía un pedazo de tierra y ante la cámara aparece el padre con un pedazo de tierra entre las manos, lo que sin lugar a dudas constituye una manifestación del raciocinio ilógico o absurdo.

obstante, no se trata del sin sentido por el sin sentido mismo, sino de una exploración sobre una dimensión del lenguaje donde puedan evidenciarse sus límites, dificultades y trampas.

Para Esslin el sin sentido se instala en la frontera de la razón: “La verdadera significación del *non sense* es un intento metafísico, un esfuerzo para ampliar y trascender los límites del universo material y su lógica” (255), así que, en parte, su función es ensanchar las dimensiones de la realidad y extender los significados de la lógica, aunque también el sin sentido puede operar inversamente, es decir, reduciendo y minimizando “los límites del lenguaje”, a partir de la utilización de las frases clichés o las respuestas mecánicas (260- 261).

El Teatro del Absurdo también se apropia del universo onírico, de hecho existe una gran tradición en el arte que se ocupa de explorar la dimensión de lo inconsciente como posibilidad estética. Pero, la dificultad que aparece en el teatro es la de establecer una frontera precisa entre el universo del sueño y una realidad poética o simbólica. El Teatro del Absurdo puede configurarse en ese límite, pero ¿cómo saber cuándo hay una puesta en escena del sueño y cuándo se trata, por el contrario, de una puesta en escena poética?

Desde la Edad Antigua se habían divulgado piezas fantásticas que como tal suponían trasgresiones al mundo real y un alejamiento de la cordura. Las obras del Teatro del Absurdo muchas veces evocan una realidad o una atmósfera onírica que se relaciona con el mundo de la imaginación, bien sea conscientemente inventado o configurado a través de los sueños, como en el caso de algunas piezas de Adamov o de Ionesco, que germinan a partir de sueños y que funcionan para distanciarse de la realidad objetiva; y, en contraposición, permitir la inmersión en las profundidades del universo interior y subjetivo del dramaturgo o creador.

El Teatro del Absurdo acrisola componentes literarios, escénicos, filosóficos y contextuales. Pero en mi opinión, el signo histórico es fundamental porque en las obras de eso que Esslin denominó Teatro del Absurdo hay contenida una experiencia sobre el entorno; no solo en él influyen los hechos que caracterizaron los primeros años del siglo XX, sino la percepción que sobre esa etapa tenían los autores que la vivieron, aunque reconociendo que cada uno tuvo unas experiencias particulares, que obviamente afectaron sus exploraciones personales en las formas dramáticas.

El Teatro del Absurdo, o lo absurdo, como lo referiré de ahora en adelante, es una estructura de sentimiento, en tanto da cuenta de la experiencia de una generación,

consignada en una forma dramática todavía en desarrollo, que se manifiesta con diferentes elementos; que varía según la personalidad y percepción de cada autor y que comunica una impresión sobre el mundo: una manera de sentirlo, experimentarlo y pensarlo. Lo absurdo intenta plasmar un gesto o una intención política determinada, que aunque también puede resultar didáctica, se diferencia de lo épico y de lo carnavalesco.

Cada una de estas estructuras de sentimiento (lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo) está configurada de efectos, tradiciones y discursos, en definitiva de valores y miradas complejas y diversas. Si hay algo común en todas es que en ellas se manifiesta el interés de lo humano por lo humano y de lo humano con el mundo.

### **V. 1. 1. Lo absurdo según Esslin**

En la música lo absurdo quiere decir sin armonía y un objeto sin armonía adquiere connotaciones grotescas.<sup>141</sup> Lo absurdo es lo opuesto a la razón, es el disparate, el sin sentido mismo. Para precisar el concepto de lo absurdo, Esslin cita a Ionesco: “Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil” (1961: 15).

La existencia del hombre es absurda. De ahí que en las piezas de los autores referidos por Esslin aparezca una temática constante: “La angustia ‘metafísica’ originada por el absurdo de la condición humana” (15). Lo absurdo no es tanto una temática como la expresión de una existencia sin sentido. Sin una razón para vivir, la humanidad existe en el despropósito. A partir de tal premisa lo absurdo parodia las dificultades para comunicar y enfrentar el paso del tiempo, así como la inconsciencia del hombre sobre su condición básica, vacua, insignificante y fundamental: la de estar vivo esperando la muerte sin saber por qué y para qué: “El teatro del absurdo es un intento por hacer consciente al espectador de la precaria y misteriosa situación del hombre en el universo” (304), pues el ser humano está perdido en un laberinto de

---

<sup>141</sup> Curiosamente lo grotesco en Rabelais tiene muchos elementos fantásticos. La imaginación desmesurada, desproporcionada y onírica aparece en lo carnavalesco y en lo absurdo.



espejos –tal como pensaba J. Genet– o falsas ilusiones, que lo alejan de la esencial condición de insignificancia y absurdidad.

Descrito por Esslin, lo absurdo supone la búsqueda permanente de una creencia, de unos ritos, a pesar de todo, y trata de recordarle al hombre su capacidad de asombro, mientras intenta distanciarlo de las mecánicas ilusiones en las que vive sumergido (302).

Para Esslin las obras del absurdo son emanaciones del mundo personal del autor, de tal manera son piezas introspectivas que dan cuenta de las percepciones y experiencias de cada individuo, y cuya exposición ocurre a través de distintos procedimientos. Por tal razón, pienso, es problemático determinar la convención o las convenciones que dan cuenta del Teatro del Absurdo como un mecanismo total, completo y redondo. En mi opinión, Esslin no configura un sistema objetivo que sea aplicable a todos los casos examinados en su tesis. Lo que aumenta la dificultad al tratar de definir los componentes formales que definen y constituyen el fenómeno. Ahora se me ocurre pensar que, a pesar de que Esslin sabía que el Teatro del Absurdo indaga la forma y el contenido como un todo, su tesis no llegó a configurar los aspectos formales o estructurales del fenómeno, sino que describió algunos componentes y estrategias que allí se implementan.

De Ionesco a Beckett, y de este a Genet, hay enormes diferencias, como también en el teatro de la primera etapa de Adamov en relación a la segunda, cuando su trabajo dramático derivó en la forma “épica” en el sentido brechtiano. Por eso Esslin expone su hipótesis en diferentes secciones donde aborda separadamente la obra de los autores en cuestión. Por ejemplo, destaca elementos particulares de *Esperando a Godot*, dice que los personajes de Beckett casi siempre son vagabundos solitarios que recurren a trucos y técnicas teatrales que constituyen el repertorio cómico de los payasos de circo, desde caídas insólitas y torpes hacia el suelo, pasando por juegos con objetos que aluden a espectáculos de malabares.

La configuración dominante en las obras de Beckett es en dúos y los personajes están caracterizados con atributos opuestos y complementarios, Vladimiro y Estragón tienen muchos conflictos entre sí, pero no se pueden separar porque se integran. Si uno sueña, el otro no. Si uno recuerda, el otro no. Y Esslin hace un análisis sobre la producción artística de Beckett donde señala las equivalencias o disonancias entre sus diferentes obras, pero vinculándolas a la esencial condición del ser, a las ideas filosóficas del existencialismo y a la situación social de la época.

Cuando comenta la primera pieza dramática de Adamov, *La parodie*, subraya la concomitancia con la ya mencionada obra de Beckett, ambas destacan la presencia del tiempo: “El tiempo es evocado continuamente: los personajes siempre se preguntan los unos a los otros la hora sin recibir nunca contestación. Uno de los detalles del decorado es un reloj sin manecillas” (73). Con esta obra, tal como su nombre apunta, Adamov quería parodiar el mundo. Esslin dice que la pieza resalta la insignificancia de los esfuerzos humanos porque todo tiene el mismo final: la muerte. Cada pieza de Adamov implica indagaciones distintas, aunque hay un asunto que se mantiene a lo largo de su proceso dramático, la constante exploración sobre los sueños como material dramático.

Otro elemento interesante en el caso de Adamov es el inesperado punto de giro que hizo cuando eligió hacer un teatro claramente social y político. En el proceso de Adamov, en su obra, se conjugan elementos del Teatro del Absurdo con los del drama didáctico, por lo que en *Paolo Paoli* se da: “una eficaz fusión de dos tradiciones distintas” (Esslin, 1961: 93).

Según Tynan, uno de los rasgos de la obra de Ionesco es que podría considerarse enemiga del realismo en el teatro. Su primera pieza teatral, *La cantante calva*, tiene dos elementos que son reconocibles como parte del fenómeno de lo Absurdo. Primero el tipo de diálogo, una conversación trivial entre dos matrimonios: “informándose solemnemente el uno al otro de cosas que debían ser evidentes para ellos desde hacía largo tiempo” (106). Y por otro lado, la obra no tiene un final identificable, sino que la acción vuelve a empezar, lo que resalta el carácter estático de la acción dramática. La obra pretendía parodiar una conversación que aparecía en una cartilla de inglés, en la que se hallaban escritas conversaciones “absurdamente” obvias.<sup>142</sup> Lo interesante es que, cuando la obra fue llevada a escena y quisieron resaltar su carácter paródico, no funcionó. Más adelante encontraron que la manera de provocar el efecto de distancia necesario para que brotase el sentimiento de lo absurdo, era hacer la obra con la misma seriedad que se haría una obra de Ibsen.

La producción de Ionesco es fecunda. Uno de los elementos más interesantes de su proceso creador es que fue desarrollando una imaginación desmesurada, tendía a llevar sus ideas al extremo, entre la caricatura y la fantasía. Según Esslin, Ionesco

---

<sup>142</sup> Para acceder a la anécdota que explica el origen de esta famosa pieza de Ionesco, véase Esslin (1961: 105) en particular “Eugène Ionesco. Teatro y anti-teatro”. Ionesco no tenía la intención consciente de escribir la obra, más bien pretendía aprender inglés.

llegó a afirmar: “Personalmente desearía poner en escena a una tortuga, transformarla en un caballo de carreras, luego en un sombrero, en un bibelot, en un dragón, en una fuente” (131).

En el teatro de Ionesco también aparece la influencia del circo, de la pantomima y del teatro de guiñoles, su obra puede relacionarse con el music-hall pero también tiene un componente grotesco que Esslin define como una nueva convención dramática, ya que en las piezas de Ionesco se funde lo trágico con lo ridículo, o lo cómico con lo trágico. Esta observación de Esslin, de lo que a su entender es una nueva convención, no lo es. Basta tomar en cuenta la investigación de Mijail Bajtin sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, para afirmar que hace tiempo hay una concepción sobre lo grotesco. Inclusive, José Antonio Sánchez explica que Ivan Goll, durante la emergencia del teatro moderno en la época de las vanguardias, había declarado que para re-teatralizar el teatro había que recuperar el grotesco:

a caballo entre el expresionismo y el surrealismo, se encargaría de teorizar esa opción por lo grotesco en su breve texto *El Supradrama*, donde remitiendo al teatro griego y al isabelino, reivindicaba la máscara como símbolo del destino y apostaba, en definitiva, por la recuperación del grotesco como principio estético básico para la creación teatral (Sánchez, 1999: 14).

En las primeras décadas del siglo XX, los reformadores del teatro –también recicladores de procedimientos–, habían incluido en sus experimentos escénicos y dramáticos diferentes maneras de entender y aprovechar la idea de lo grotesco. La reivindicación de lo grotesco, dice Sánchez, también fue planteada por otros directores y dramaturgos de la escena moderna, entre ellos, Brecht, Piscator, Valle-Inclán, Dullin, Pitoëff, Bernard Shaw e incluso Meyerhold, Vajtangov, entre otros. Aún es más, Meyerhold, director de teatro ruso y uno de los referentes del teatro moderno, define lo grotesco como una cualidad que permite el contraste de tal manera que: “mezcla los opuestos y acentúa con intención las contradicciones” (1912: 60), y es una manera de ampliar los horizontes puesto que: “lo grotesco impide a la belleza convertirse en sentimental” (61).

En la obra de Jean Genet la premisa substancial es la del hombre perdido en un laberinto de espejos. En un producto como *Las criadas*, las dos hermanas son el espejo de la otra, así como las criadas son el retrato deformado de la señora. Debido a

tantos espejos y reflejos es difícil saber cuál es la realidad, así que Genet combina el mundo de las apariencias con la realidad para revelarnos que lo que creíamos verdadero es falso; la señora que aparece en la primera escena de la obra es una de las criadas disfrazada de señora. Nada es lo que parece.

Otro elemento para subrayar sobre la obra de Genet es que hay una búsqueda sobre la idea de lo ritual, es decir la recuperación de un nexo o vinculación con el mundo, a través de situaciones dramáticas; de tal manera que el juego de Blanche y Solange, es un rito. Como si a pesar de la muerte de Dios, Genet estuviera buscando conectarse con el aspecto mítico perdido o una reconciliación. Asunto que se confirma en *El balcón*, otra de sus piezas, pues: “la obra es una serie de ceremonias rituales, seguidas por su igualmente ritual de desenmascaramiento: los clientes del burdel celebran sus ritos eróticos” (Esslin, 1961: 175). Pero Esslin anota que, en *El balcón*, Genet no pudo alcanzar el objetivo de configuración de un ritual dramático ya que la “civilización” occidental, precisamente, carece de mitos y prácticas rituales en su sentido tradicional (176).

Así pues, no hay en Esslin ninguna observación de carácter sistémico, no se refiere a los procedimientos del Absurdo, aunque menciona sutilmente el efecto que debería provocar, como también su función. No obstante, en su defensa debo resaltar que si bien advirtió que lo absurdo era una forma en desarrollo, ¿por qué no podríamos pensar que su tesis también? ¿Por qué no revisar sus planteamientos, continuarlos y precisarlos?

Algunas ideas y recursos dramáticos de lo absurdo continúan vigentes hoy en los productos dramáticos de autores procedentes de diversos contextos en donde dicha vertiente sigue activa, lo que parece insinuarnos que el problema de la desintegración del mundo occidental y moderno no ha encontrado una solución y que amplios sectores de la sociedad siguen sumergidos en el laberinto de espejos, probablemente con más gravedad que hace cincuenta años.

Lo curioso es que en los objetos y procesos de dramaturgos heterogéneos hay semejanzas. Los autores de lo absurdo se habían dejado afectar por el pensamiento existencialista, por las exploraciones de las vanguardias, pero también habían experimentado directa o transversalmente las consecuencias de la guerra. Lo impresionante es cómo bajo la luz de tales indicios los productos que representan el fenómeno, adquieren un sentido y una aplicación.

Finalmente, concluye Esslin, lo absurdo propone una crítica, a través de la exploración formal, de una sociedad desintegrada. Su intención es quebrantar o distanciar la percepción indiferente de la sociedad occidental para recordarle su condición esencial e insignificante, exaltar la incapacidad de la razón y la lógica humana para comprenderlo todo, a través de diversas estrategias o mecanismos dramáticos que van desde las imágenes poéticas, las atmósferas oníricas, hasta la aplicación de principios e influencias del surrealismo y la abstracción. Lo Absurdo es una propuesta estética y dramática que subraya una dimensión que carece de toda lógica y donde “el sentido común” (¿acaso existe?) es inútil.

### **V. 1. 2. Sumario sobre lo absurdo**

En algunas obras que dan cuenta de lo absurdo –hago esta aclaración porque no es una regla– los hechos representados no tienen principio ni fin, es más bien un teatro de situaciones. Por ejemplo, *Esperando a Godot* apuesta por la indagación sobre la espera como una situación dramática. La obra explora una “situación estática” donde el acto de esperar “como aspecto esencial y característico de la condición humana”, así como “el paso del tiempo” son los verdaderos protagonistas.

En esta vertiente del teatro se componen imágenes poéticas u oníricas y se economiza el uso de la palabra para que pueda resplandecer un tipo de lenguaje a través del silencio, el gesto y las acciones físicas. Así lo que “ocurre en la escena” se opone a lo que dice el diálogo, priman los juegos de palabras más que las conversaciones “serias” e inteligentes. Para expresar el profundo estado de enajenación en que se encuentra la humanidad se recurre al artilugio del cliché y a diálogos o acciones triviales y mecánicas, entre ellos, a los eslóganes publicitarios ya que son un rasgo constituyente de la sociedad de consumo y del mundo moderno; se puede pensar que la publicidad es la gran ilusión de un universo feliz y perfecto en la que la humanidad se pierde con mayor facilidad. Además, las piezas del Teatro del Absurdo: “se hallan a menudo desprovistas de personajes reconocibles y presentan ante el público muñecos mecánicos” (13), lo que desde el prisma de la dramaturgia se entiende como personajes deshumanizados o degradados.

Lo absurdo, tal como propone Esslin, es una idea difícil de diseccionar en categorías y sub-categorías, ya que la tesis del húngaro enmarca una diversidad de obras que en su momento, durante los años sesenta, no cabían dentro de los denominadores dramáticos socializados. Por eso, su trabajo termina ocupándose de los procesos y objetos, de cada dramaturgo, por separado. En ellos se puede percibir que cada autor tenía sus maniobras, a pesar de ciertas coincidencias entre algunos. Sin embargo, como he dicho antes, es complejo distinguir en autores y obras el mismo procedimiento formal, si bien reconozco la tendencia a la desfiguración u opacidad de la ilusión de realidad. Entonces cabe preguntarse ¿cuál es la ruta que debe seguirse para obtener el mismo resultado siempre? ¿En qué procedimientos formales se traduce lo absurdo? ¿Una forma del diálogo? ¿Un tipo de construcción en los personajes? ¿Una situación dramática en la que no ocurre nada? ¿Cómo volver lo absurdo un procedimiento dramático? ¿En qué se basa? ¿Cuáles son los elementos formales que evidencian este fenómeno?

La idea del sin sentido de la existencia, ya que es un elemento flexible que se puede observar desde diferentes dimensiones en todo el corpus de obras y dramaturgos de su investigación, funciona como concepto unificador. Pero no es suficiente. Este problema de concreción no ocurre en los casos de lo carnavalesco y lo épico, que son traducidos en categorías formales específicas.

Lo absurdo se configura a partir de ideas como la mecanización o la automatización, situaciones estáticas, laberintos existenciales y rituales cotidianos, universos oníricos, la contradicción, interrupción, incongruencia, la ambivalencia entre lo trágico y lo cómico, la transposición y desvalorización del lenguaje, entre otros. Pero este conjunto de elementos formales no es homogéneo, tampoco es un conjunto de mecanismos que se apliquen en todas las piezas para dar cuenta de lo absurdo, y a veces utilizar uno o dos de estos elementos es suficiente para entrar en el denominador propuesto por Esslin.

Parece que el hilo conductor es la intención: provocar una experiencia estética de incongruencia o divorcio, entre lo representado y los receptores, mientras que los instrumentos para alcanzar el cometido son diversos. La experiencia de lo absurdo ocurre en la relación de lo representado y la realidad, y dentro de la dramaturgia viene a ser parte de los fenómenos de la recepción o visión dramática, porque lo representado propone un universo ficticio distante al mundo real, conformado de

elementos extraños y ajenos a la realidad, pero que no causan asombro a los habitantes del plano ficticio.

### V. 1. 3. Situación estática o el inútil acto de la espera

Debido a que uno de los elementos con que más se asocia el fenómeno de lo absurdo es la situación estática,<sup>143</sup> y a que en algunas de las piezas aquí estudiadas aparece con cierta recurrencia, será una de las nociones que aplicaré en este capítulo. Tal meta-categoría, es decir, la situación estática o el inútil acto de la espera, se traduce en un tipo de acción dramática. En la dramatología una acción dramática se define como la suma de los cuatro ejes que constituyen el drama, pues es el: “resultado de la actividad de los personajes en un espacio durante un tiempo ante un público” (García Barrientos, 2001: 73). Aunque esta es la significación amplia, también se puede tratar desde una dimensión restringida.

Así, en la acepción restringida, la acción dramática se puede segmentar en tipos de acciones más pequeñas, que son: la situación, la acción y el suceso. Cada una se diferencia de las otras. Es de mi interés destacar, por ahora, el suceso, ya que es un tipo de acción que supone:

las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo. (Dramas caracterizados por el dominio de este tipo de “in-acción, por el estatismo o la impotencia para superar la situación planteada son *Las tres hermanas* o *El jardín de los cerezos* de Chejov, *El padre* de Strindeberg, *Los ciegos* de Maeterlinck o *Esperando a Godot* de Beckett, entre otros) (74).

El suceso, tal como lo define la dramatología, se equivale con el acto de la espera, porque es un tipo de acción que crea expectativa sobre algo que no se llega a resolver, es decir, que implica la extensión del tiempo frente a un acontecimiento representado que no logra transformar su esencial condición.

En conclusión, una de las categorías de la dramatología para dar cuenta del fenómeno de lo absurdo recae en los tipos de acción de las obras, por eso este segmento revisará, precisamente, la acción dramática.

---

<sup>143</sup> Este tipo de situación existía antes de Beckett, pero después de Beckett se extendió con ímpetu.

#### **V. 1. 4. Des-familiarización de la realidad dramática o la automatización**

La otra meta-categoría que utilizaré para dar cuenta de la sub-categoría de lo absurdo es la des-familiarización o ruptura de la ilusión de realidad, que el universo dramático provoca en el espectador. Lo que se traduce en un fenómeno que afecta a la visión dramática, en particular a la distancia representativa y a la perspectiva cognitiva, porque lo absurdo pretende enfrentar la escena y sus códigos con el espectador y su marco de referencia.

Ya que los fenómenos de la recepción dramática han sido explicados en otros capítulos,<sup>144</sup> pasaré directamente a los análisis de las obras. Pero antes, me gustaría advertir la diferencia entre lo carnavalesco y lo absurdo.

Aunque hay muchos elementos en común, tienen “tonos” o “matices” que los separan. Mientras lo carnavalesco propone invertir el orden de las leyes dominantes, transponerlas festiva y burlescamente, lo absurdo subraya el sin sentido de la existencia humana y el divorcio del hombre con el mundo. De cierta manera una de las variaciones de tono recae sobre un estado de ánimo: lo carnavalesco es festivo y feliz, mientras lo absurdo, por el contrario, tiene algo de dolor, náusea o malestar existencial.

También se podría pensar que el teatro del absurdo es la actualización de lo carnavalesco, es decir, la versión de lo carnavalesco en el siglo XX, pues en el carnaval hay comunión con el mundo y un sentido para la existencia, mientras que en el absurdo no, lo que supondría una adaptación de lo carnavalesco a lo largo del tiempo. No obstante, si bien hay elementos del carnaval en el absurdo (el grotesco, la parodia, la exageración), el gesto político de cada uno de estos fenómenos estéticos es distinto. Las intenciones que persiguen no se relacionan. Lo que intentan expresar estas estructuras de sentimiento, parte de supuestos diferentes y de experiencias históricas puntuales. Lo absurdo recopila algunos elementos de lo carnavalesco, los que ya mencioné, pero los aplica en función de otro objetivo, por lo que hace una instrumentalización de esos componentes. Si lo absurdo fuera realmente una actualización de lo carnavalesco tendría que conservar la intención, el objetivo del carnaval, su gesto político, de tal manera que fuera explícito el origen carnavalesco y

---

<sup>144</sup> Véase la definición de distancia representativa en III. 2. Y la exposición sobre la ilusión de realidad y el efecto de extrañamiento en IV.1 .1.



su contenido, por lo que la actualización sería formal. En cambio, en lo absurdo se pervierte el origen de los elementos recuperados, debido a que pretende conseguir, comunicar o expresar otra concepción, percepción y experiencia.

La diferencia entre la parodia de lo carnavalesco y la parodia de lo absurdo pasa por un mensaje que supone significaciones distintas. En lo carnavalesco la parodia desfigura un objeto para subrayar las posibilidades de transformación y la dificultad de separar al hombre del mundo. En lo absurdo, por el contrario, la parodia busca expresar el divorcio entre el hombre y el mundo, siendo el mundo un objeto deforme y carente de sentido.

## **V. 2. Lo absurdo en diez casos**

Para seleccionar los paradigmas del absurdo en los que se basará este capítulo, también tomaré como punto de partida las obras que constituyen el corpus de esta investigación y destacaré aquellos elementos que pueden relacionarse con lo absurdo. De tal manera, aplicaré únicamente dos nociones aunque dentro de lo absurdo existan más. Así que, hablaré de un tipo de acción: la estática, y de una estructura circular. Y por otro lado, incluiré lo que la dramaturgia define como semantización del tiempo, pues es una manera de referirse a la existencia y su vacuidad; estos son aspectos de lo absurdo que se presentan en los materiales dramáticos aquí estudiados. También tendré en cuenta lo absurdo como una manera de distanciar y afectar la visión de la recepción teatral, trasponiendo las leyes del universo representado con el objeto de desautomatizar lo que se supone familiar y conocido.

### **V. 2. 1. *Se necesita gente con deseos de progresar***

Si tuviéramos que elegir uno de los tres tipos de acción en que se puede diseccionar la acción dramática (situación, acción, suceso), se haría notable que cada escena de esta obra de teatro es un suceso. Hay entonces una secuencia de sucesos, puesto que la espera se impone sobre el espacio y los personajes, y es el acontecer de todas las escenas que constituyen la obra. En esta pieza de construcción cerrada,

porque hay unidad de acción como también de espacio, los seis protagonistas aparecen en escena en lo que se puede interpretar como el espacio de la incertidumbre. Aquel lugar decadente es una metáfora de la situación existencial y laboral de los personajes.

No hay variaciones en la circunstancia planteada (los personajes dramáticos esperan una entrevista de trabajo), porque dichos cambios dependen de que la oficina, la institución que ha reunido a los personajes, realice las entrevistas y seleccione a un candidato para el puesto vacante. Pero la oficina no hace nada.

En este caso, el cambio de la situación planteada no depende de los protagonistas, sino de que el mundo exterior les dé una oportunidad. Los protagonistas han dado el paso, han tomado la iniciativa para transformar su circunstancia existencial, han buscado y acudido a la entrevista de trabajo. Sin embargo, tal como en la vida, hay una parte del proceso de desarrollo personal, laboral y existencial que depende de un establecimiento exterior, del entorno.

En las primeras escenas aparecen los personajes en una circunstancia dada: repletos de entusiasmo esperan su turno para presentar la entrevista de trabajo. Todos tienen expectativas laborales; cada uno sueña ser el elegido, el beneficiado por el empleo. No obstante, el desasosiego que provoca la espera, se dilata en los sesenta minutos aproximados que dura el espectáculo. Tiempo en que la situación se vuelve desconcertante, dado que ninguno pasa a la entrevista y sabe a qué se dedica la empresa que los ha reunido; de hecho, las *dramatis personae* tienen diversos perfiles laborales: hay un profesor de ortografía, una restauradora de interiores, un lector consumado y hasta una manicurista, entre otros.

En el nudo, las expectativas son atenuadas y entre los personajes se van mermando las ganas de obtener el puesto porque la espera hace que vayan perdiendo el entusiasmo. Y en el desenlace, los personajes dramáticos siguen esperando, de tal manera que pese al surgimiento de conflictos y de pequeñas relaciones en dicha circunstancia, lo esencial –la condición de espera–, no se transforma. Lo que sí cambia es el grado de expectativas de los personajes, como es notable en el siguiente diálogo de Rosario Corona: “(*Se desmorona.*) Bueno, al carajo, tampoco es que ni yo necesite el trabajo, ni necesite conocer nuevas gentes, ni necesite las relaciones humanas interpersonales, ni necesite...” (Garzón, 2002, 110), o como explicitan Dora y Gabriela:

**Dora White.-** (*La depresión da paso al cinismo*) Good morning... What your name... Oh, yes... Okay... Sin faltar el consabido I need love. Hummm, tengo que comprar el último ejemplar de la revista The New York Times... Mañana lo compro... Mañana no compro nada. Mañana no salgo. Me quedo dieciséis horas, o dos días, o si se quiere nueve semanas y medio acostada en mi mullido colchón de mentiras, para qué un empleo. Yo no sirvo para quedarme en unas oficinas, mirando los neones...

**Gabriela Fuentes.-** ...Yo no debería estar aquí, en medio de gente anormal, compitiendo por una migaja de quién sabe qué, porque pensándolo bien, ¿qué buscan aquí, en estas oficinas? Un empleo de nada para don nadies. Y lo peor es que todos estos lo saben y vienen. Yo vengo es por, por... por... la úlcera que asco (112- 113).

El acto de la espera se configura de diversas maneras, como también la condición esencial de los protagonistas, que en el transcurso de la acción reflexionan, piensan y se preguntan por el tiempo. Incluso se insinúa que los personajes y la situación están detenidos en algún lugar de la eternidad, como si el tiempo estuviera estático, uno de los elementos del decorado es: “*un reloj de pared detenido a las 12 en punto*”. Este signo plantea una relación de consonancia entre el tiempo y la situación de los protagonistas: están parados, y por si fuera poco, los personajes ni siquiera pueden acceder a la comprobación del tiempo que transcurre en la situación de espera, lo que, ciertamente, provoca angustia.

La inquietud frente al acto de esperar es notable en algunas preguntas que se formulan los personajes, como ejemplifica Dora White cuando duda: “¿Será que ni se acuerdan que aquí hay gente? Y ni siquiera un reloj para saber qué cara poner. Santo cielo...” (80), o cuando Adrián Cruz piensa con resignación: “(*Al tratar de mirar la hora se desconsuela un poco.*) Debí llevar el reloj al relojero” (81). Estos elementos colaboran en la construcción del desasosiego. La preocupación por el tiempo no solo se presenta en la situación irresoluta que experimentan los personajes, sino que también es generada como una reflexión personal y aparentemente arbitraria: “El cedro es bien noble y resistente, no se raya nunca, resiste la interperie... ¿Interperie? No, se dice intemperie, de latín in tempore, de lo que no tiene tiempo...” (82).

### V. 2. 2. *Pasajeras*

En esta pieza dramática de Vallejo las acciones patentes se desarrollan, sobre todo, en el interior de un taxi intermunicipal. Recordemos que las *dramatis personae*

realizan un viaje en automóvil, en el cual se tejen las relaciones entre las mujeres. La acción secundaria, que se representa desde lo latente, manifiesta el problema social del territorio que transitan las protagonistas: el desplazamiento forzado de lugareños.

La forma de construcción de la obra es cerrada y la tendencia es la unidad de acción. En la acción primaria (patente), y en la secundaria (latente), es dominante el viaje, el desplazamiento, aunque entre ambas hay una diferencia importante: en la acción principal el desplazamiento es voluntario y en la acción secundaria es obligado. La acción secundaria (el desplazamiento, la violencia), se representa desde lo oculto y este procedimiento adquiere un significado: la guerra es latente. La manera de representar la situación de los caminantes y los soldados, es una premisa semántica.

También hay unidad de acción frente al personaje: las protagonistas son tres mujeres con edades diferentes; en el espacio, porque hay uno que se sobrepone a los demás, el taxi; y en cuanto al tiempo, porque la acción se desarrolla en menos de veinticuatro horas. *Pasajeras* es un drama de acción porque la composición de los hechos determina los demás aspectos, de manera que personajes y espacio están al servicio de la acción: el desplazamiento, la transformación.

Al aplicar el modelo actancial, mencionado en otro apartado,<sup>145</sup> resulta que las tres mujeres son sujetos de la acción. El objeto, o aquello que pretenden es consumir una etapa existencial. El destinador (aquello que asigna el objetivo), es la situación personal de cada una; el destinatario (el que se beneficia con la acción) son las tres mujeres; el ayudante es el taxista; y el oponente es el peligro del territorio que intentan atravesar.<sup>146</sup>

La estructura de la acción de la obra es circular, pues comienza y termina con las tres mujeres en el interior del taxi desplazándose hacia un nuevo rumbo para concluir y empezar lo que vendría a ser una nueva etapa. Así, durante el viaje los personajes se transforman: las tres mujeres modifican sus visiones de la vida y establecen una relación de amistad. En ese sentido, la estructura circular aquí propuesta no coincide con los preceptos de inmovilidad o inacción del absurdo, como

---

<sup>145</sup> Véase III. 2. 1.

<sup>146</sup> Llama la atención que en *Club suicida* y *Se necesita gente con deseos de progresar*, igual que en *Pasajeras*, cuando se aplica el modelo actancial, los personajes son como un grupo, coro o colectivo que, a pesar de caracterizarse de manera individual y con diversos atributos, son sujetos del mismo objeto.

se vio en el caso de *Se necesita gente con deseos de progresar*, y como se verá en los casos de *Segundos* y *Club suicida busca...*

A esta altura es notable que las piezas dramáticas de Ana María Vallejo, funcionan para concebir que hay otras vertientes teatrales y otros conceptos, además de lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo, operando en la dramaturgia colombiana del umbral del siglo XXI.

### **V. 2. 3. *Segundos***

En *Segundos* se escenifican cuatro historias de distintas familias que pueblan un recóndito paraje. Cada historia se representa en milimétricos fragmentos que escenifican pequeños instantes de esos mundos. Los personajes dramáticos se vinculan entre sí porque habitan un espacio común, un pueblo misterioso y perdido en algún lugar que podría ser cualquiera. Este drama se circunscribe en la tipología que la dramaturgia denomina drama de acción, pues la espera, el acto de esperar algo, predomina en las cuatro líneas de acción, aunque de diferentes maneras.

Respecto a la primera meta-categoría de este segmento (situación estática o suceso, el acto de la espera), que funciona para evidenciar lo absurdo en el teatro colombiano en el umbral del siglo XXI, voy a empezar hablando sobre la línea de acción que se desarrolla en torno a Tránsito y Ernesto, quienes esperan el regreso de Benjamín. Estos personajes, podría decirse, han sido los fundadores de la espectral aldea en la que transcurre la acción, de manera que son los ejes de la obra. En esta obra se condensa el paso del tiempo, pues la acción dramática se extiende en años. Otros personajes han pasado por el pueblo pero suelen desaparecer, mientras que Tránsito y Ernesto perduran, como si tuvieran una conexión sobrenatural con el espacio, como si ellos y el lugar fueran uno solo.

Los días transcurren con normalidad y ambos son prisioneros de la rutina: van al pozo, observan por la ventana y leen una carta.

Al segmentar esta línea de acción en acciones más pequeñas se hace notable que todas las escenas de Tránsito y Ernesto son una acumulación de sucesos. Por eso, nada de lo que ocurre entre estos personajes afecta o transforma el hecho de que están esperando a Benjamín, un personaje ausente. Diegéticamente, han pasado más de tres

décadas desde la última vez que Tránsito lo vio, tiempo que se corresponde con la edad de Ernesto, quien nunca ha visto a su padre.

La desaparición de Benjamín, de la que no se mencionan los motivos, es fundamental para configurar el conflicto de incertidumbre que experimentan Tránsito y Ernesto, permanecer a la expectativa. Hay pues una relación hipertextual entre *Segundos* y *Esperando a Godot*, ya que ambas piezas se conforman a partir del acto de la espera y poniendo en primer término el paso del tiempo. Además, en las dos, los personajes ausentes causan expectación. Aún más, la existencia de Tránsito y Ernesto está determinada por la incapacidad de modificar la situación de espera y hasta se puede decir que Benjamín se convierte en una razón de vida. Ciertamente, tan arbitraria como absurda.

Durante años Tránsito lee una carta a su hijo, escrita de su puño y letra, haciéndose pasar por Benjamín. Lo paradójico es que ella se convence de su propio engaño, mientras que a Ernesto se le desvanecen las ilusiones sobre el retorno del padre:

**Tránsito.-** (*Para sí misma.*) Pensé que él nos había olvidado.

**Ernesto.-** ¿Quién?

**Tránsito.-** Él. (*Saca del seno un papel.*) ¡Una carta!

**Ernesto.-** (*Feliz.*) ¿Quién la trajo?

**Tránsito.-** El cartero.

**Ernesto.-** ¿Qué cartero?

**Tránsito.-** Un cartero. ¿Cómo voy a saber cuál? Mira, es su letra y su firma. ¡Léele la carta a tu madre!

**Ernesto.-** (*Lee la carta, en su cara aparece una mueca de impotencia.*) ¡Es la misma carta de siempre!

**Tránsito.-** (*Lee la carta, sin mirarla.*) Oye lo que dice: que nos extraña, que lo esperemos, que pronto va a venir...

**Ernesto.-** (*Angustiado.*) ¡Llevo 35 años esperando!

**Tránsito.-** (*Iracunda.*) ¿Qué años? ¡No me hables de años! (Vivas, 2004: 291- 292).

En este ejemplo, Ernesto da poca credibilidad a la madre. La necesidad de Tránsito por encontrarse con Benjamín es tan poderosa que vive en el límite de la realidad y la fantasía, por lo que se desenvuelve con coquetería y sin pudor cada vez que aparece una nueva figura masculina en el pueblo y que ella da por supuesto es Benjamín. Lo interesante es que a pesar de los golpes de realidad con que se topa, es decir, al descubrir que el que creía Benjamín no es, sigue repitiendo el mismo *modus operandi*, y después de cada decepción, retoma la rutina de la espera, hasta que se vuelve a dar el encuentro con otro desconocido. En ese sentido, uno de los grandes

logros de la obra es que basta con la escenificación de un instante en la rutina de Tránsito y Ernesto para que el espectador comprenda que lo representado no es un acto extraordinario en la existencia del dúo, sino que es un instante de la monótona rutina existencial de la particular familia.

De una manera clara y convincente, a través del gesto y el comportamiento de Tránsito, el siguiente ejemplo demuestra cómo este personaje está motivado por una fantasía a la que se aferra, sin poner tan siquiera en duda, que su mundo de sueños podría no corresponderse con la realidad:

*Aún en la ventana Tránsito mira hacia fuera, arreglándose el cabello de manera muy sensual, verifica que su hijo no la espíe y se dispone a salir. El Vacío mira las estrellas. Tránsito avanza firme y radiante hasta llegar unos pasos adelante del Vacío, quien la mira sorprendido.*

**Tránsito.-** *(Sin mirarlo.) ¡Benjamín! (El Vacío busca a un lado y al otro. Tránsito lo mira fijamente a los ojos.) ¡Benjamín!*

**Vacío.-** *Hace horas que estoy aquí y no he visto a nadie. (A punto de llorar, Tránsito mira con odio al Vacío se marcha presurosa y se pierde en la oscuridad) (259).*

Tránsito ni siquiera se toma la molestia de reconocer al Vacío antes de abordarlo, porque ha estado esperando mucho tiempo como para permitirse dudar de que no se trata de Benjamín. No obstante, cuando El Vacío niega la identidad que Tránsito le atribuye, ella se vuelve hostil. Como su fantasía ha sido fracturada, la ruptura le obliga a salirse de su ensoñación y eso implica quedarse sin un sentido existencial. A partir de ese momento El Vacío se transforma, para Tránsito, en un ser molesto y sospechoso, en una especie de enemigo.

La capacidad de Tránsito para extraviarse en su romántico credo, la convierte en un personaje con una tragedia personal cómica y absurda. Conste pues que su manera de establecer algunos nexos racionales la convierten en un ser irracional hasta para su propio hijo que, como he mencionado en otro apartado, es asociado con el tonto del pueblo. En la primera escena de la obra Ernesto le cuenta emocionado, a su madre, que llegó un hombre al pueblo, a partir de entonces Tránsito empieza a convencerse de que esa nueva presencia tiene que ser Benjamín:

**Tránsito.-** ¡Ah, es cierto! ¿Cómo es? ¿Es alto?

**Ernesto.-** ¡Alto!

**Tránsito.-** ¿Fuerte?

**Ernesto.-** ¡Fuerte!

**Tránsito.-** ¿Blanco?

**Ernesto.-** (*Dudando.*) Blanco.  
**Tránsito.-** ¿Y tiene bigote?  
**Ernesto.-** (*Decepcionado.*) No tiene bigote.  
**Tránsito.-** Pero se lo puedo haber cortado.  
**Ernesto.-** Se lo pudo haber cortado.  
**Tránsito.-** ¿Y tiene el pelo liso?  
**Ernesto.-** Tiene el pelo liso.  
**Tránsito.-** (*Extasiada.*) ¡Benjamín! (*Empieza a arreglarse, se coloca un saco elegante.*)  
**Ernesto:** (*Descomponiéndose.*) ¿Y cómo sabes que es Benjamín?  
**Tránsito:** Bueno, sí es alto, fuerte, blanco, no tiene bigote pero se lo pudo haber cortado, ¡es Benjamín! (252).

En el transcurso de la acción dramática, tal es la descripción física que se hace de Benjamín, por lo que el personaje ausente podría ser cualquiera. Cuando Tránsito le pregunta a Marcio si ha visto a su hijo, hace la misma descripción asegurándole al vecino que Ernesto es alto, blanco, fuerte con manos largas, poniendo en evidencia que Ernesto es la imagen de Benjamín, por lo menos desde el punto de vista de Tránsito.

Tránsito, a pesar de comportarse con dureza y frialdad, esconde una desbordante ingenuidad romántica que la hace esperar al ausente y que, por otro lado, pone al descubierto su incapacidad para olvidar, vivir el presente o construirse un futuro. Vive extraviada en la esperanza del re-encuentro, pues como dice en la primera escena de la obra, no sabe si son: “recuerdos o ilusiones que la llaman desde muy lejos” (249), y que se repiten tanto, que parecen no tener principio ni final.

La obra no tiene un comienzo ni un desenlace en un sentido convencional, ya que la estructura es circular y por lo tanto, Tránsito y Ernesto están atrapados en la rutina. Para dar cuenta de esas reiteraciones o costumbres, se escenifican los constantes viajes hacia el pozo como ejemplifica la primera escena del primer acto:

*Camino que conduce al pozo. Noche. Suena “La música del principio”, una voz y su eco.*  
**Voz de Tránsito.-** Tránsito... Tránsito... Tránsito...  
**Tránsito.-** (*Aparece saliendo del pozo y hablando con su hijo.*) ...porque es como si me llamaran de muy lejos (249).

También, la primera escena del segundo acto:

*Camino que conduce al pozo. Noche. Suena “La música del principio”. Se oye con eco la voz de Tránsito.*  
**Voz.-** Tránsito... Tránsito... Tránsito...



**Tránsito.-** (*Saliendo del pozo.*) ...Ven deja ya de mirarte. (*Ernesto sale del pozo cargando un cubo de agua. Avanzan por el camino*) (263).

Incluso, la última escena de la obra, la novena del tercer acto:

*Noche. Suena todavía “La música del horror” y “La música del principio”. Aparece Tránsito seguida por Ernesto que trae un cubo de agua. Se ven tristes. De repente, Ernesto divisa algo a lo lejos.*

**Ernesto.-** ¡Llegó!

**Tránsito.-** ¿Quién?

**Ernesto.-** ¡Un señor!

**Tránsito.-** Llegó. (*Decepcionada.*) Mientes, no veo nada.

**Ernesto.-** (*Escudriñando asombrado un punto en el horizonte detrás del público.*) ¡Y no es uno, son muchos! (*Tránsito voltea la cara para no verlos. Ernesto continúa mirando a lo lejos. La luz baja lentamente. “La música del horror” y “La música del principio” dejan de sonar.*) FIN (305).

La repetición es un recurso fundamental en *Segundos*. Hemos visto cómo los tres actos de la obra empiezan del mismo modo, con Tránsito y Ernesto recogiendo agua en el pozo. En cada una de estas escenas hay pequeñas variaciones, por eso en los términos de la dramatología estos segmentos son repeticiones parciales. Y el sentido de estas repeticiones no es otro que recalcar la mecanización y automatización a la que se someten Tránsito y Ernesto, subyugados por la rutina.

Por otro lado, en la última cita, aunque la escenificación finaliza, lo cierto es que la acción dramática no está concluida, por el contrario, Ernesto indica que seguirán sucediendo encuentros entre los habitantes del pueblo y otros personajes latentes que están llegando. Pero la situación fundamental, el acto de la espera, no cambia.

A la cotidianidad de los más antiguos residentes, Tránsito y Ernesto, se van incorporando otros habitantes que terminan envueltos en la característica situación de inmovilidad, incertidumbre y expectativa. Así, el espectador presencia las interacciones que se van desarrollando entre los pobladores y vecinos, sus relaciones “sociales”, es decir, lo que ocurre en el espacio común o del afuera, y las relaciones íntimas o privadas, las que suceden en el interior de las viviendas. Importa dejar constancia de que el espectador es un observador privilegiado puesto que conoce las dos facetas, vida pública y privada, de las familias del pueblo.

La acción secundaria se desarrolla en torno a cuatro hermanos, Marcio, Sara, Rita y Flor que, además, son los habitantes del pueblo que siguen en antigüedad a Tránsito y Ernesto. Marcio, el hermano mayor, se declara incapaz de salir de la casa,

mientras que las tres hermanas menores, esperan todos los días a que el hombre se marche:

*Flor interpreta en su viola “La música de la evocación de Flor”. Sara espera sentada con el maletín [de Marcio] en las manos.*

**Rita.-** *(Entrando.)* ¡Ya se va!

**Sara.-** *¿Tú crees? (Entra Marcio. Rita y Sara se disponen a entregarle el saco y el maletín. Marcio mira iracundo a Flor que no lo ha visto. Al sentir la presencia del hermano, Flor deja de tocar, lo mira con rencor y sale. Sara le entrega el portafolio, Marcio lo mira sin mirarlo y se lo devuelve.)*

**Marcio.-** Voy a afeitarme (269).

Hay pues una equivalencia, aunque deformada o parodiada, entre esta línea de acción y *Las tres hermanas* de Chejov. Si bien en la obra del autor ruso las tres hermanas se quieren ir a Moscú, en esta versión las tres hermanas quieren que Marcio, el hermano, se vaya de la casa. No obstante, la situación estática o el acto de la espera, se mantiene en ambas obras de teatro.

En *Segundos* la situación de angustia se agrava porque los cuatro hermanos subsisten encerrados en la casa y, al parecer, no hay posibilidad de cambiar la situación. Sin embargo, a diferencia del destino monótono de Tránsito y Ernesto, en esta línea de acción hay un final que soluciona, parcialmente, el conflicto de las tres hermanas, se trata de la muerte de Marcio en extrañas circunstancias.

En su primera aparición Marcio está asustado e inquieto porque el lugar que habita, su hogar le parece disitinto. Repentinamente no hay avenida, no hay dirección, no hay coordenadas espaciales y lo único que se mantiene reconocible para él es el interior del hogar. Pero además, Marcio no puede recordar si él y sus hermanas llegaron antes o después que Tránsito y Ernesto:

**Marcio.-** *(Desconfiado.)* ¿Ustedes cuándo llegaron?

**Ernesto.-** Usted llegó Marcio *(Respira evocando un olor grato.)* Con sus hermanas.

**Marcio.-** ¡No me diga mentiras! *(Ernesto va a marcharse.)* ¡Espere, mire bien! ¡Abra más los ojos! *(Señala arriba de su puerta.)* ¿Es el 11-31?

**Ernesto.-** *(Marchándose.)* Si alguna vez abiera sus ventanas, no tendría esas dudas. *(Huye hacia el camino que conduce al pozo. Marcio queda aterrado en el postigo de su puerta.)* (250).

Esta situación inexplicable, el encierro de Marcio, empieza con la llegada del Vacío al pueblo. A partir de entonces el exterior es terrible; con la llegada del Vacío se pierde la razón, todo cambia para el hermano, cuyo nombre, según la raíz

etimológica, se relaciona con el Dios romano de la guerra, Marte. Ciertamente, para Marcio empieza la guerra contra un mundo enigmático del que hacía parte, pero del que ahora se divorcia. Y la observación de Ernesto, como puede evidenciarse en la cita de arriba, es importante porque indica que en la casa de los hermanos las ventanas permanecen cerradas. Señala la situación de encierro. Conflicto que raya en lo surrealista y que propone una equivalencia con *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, película en la que el conflicto principal es que los personajes no pueden salir. La convención, la regla del juego, es que no pueden salir.

Debido a que Marcio no comprende lo que le está pasando, sospecha que sus tres hermanas son las responsables de que no pueda salir y de que la calle principal desapareciera. Su incertidumbre y angustia es cada vez mayor. Para él no hay refugio porque el afuera es tan peligroso y misterioso como el interior de la casa. La desconfianza que las hermanas provocan en Marcio va desdibujando cada una de las rutinas familiares, y de hecho lo escenificado son las anomalías de lo que suponemos eran actos cotidianos, mecánicos y automatizados. Así que Marcio deja de ir al trabajo y evade los desayunos que preparan las hermanas, porque según él pueden ser menajes embriagadores:

**Rita.-** Ya tiene azúcar. (*Marcio no responde, las hermanas se miran entre sí.*)

**Sara.-** (*Con un vaso de jugo en la mano.*) Es de naranja y zanahoria. (*Pausa. Las hermanas esperan impacientes alguna reacción de Marcio, que permanece cabizbajo.*)

**Marcio.-** (*Buscando una disculpa.*) El café lo quiero amargo y el jugo sin añadiduras. (*Las hermanas se miran sin entender y van saliendo una a una.*) (257).

Las tres hermanas ante la presencia del hermano parecen sometidas a los deberes domésticos. Sara, Rita y Flor, en el transcurso del tiempo, reprimen con menos eficiencia el deseo de expulsar a Marcio de la casa, por lo que su cotidianidad transcurre a la espera de que este se marche. Las tres colaboran entre sí para presionarlo y crean las condiciones ideales para que nada retrase la salida del susodicho, aunque Marcio siempre encuentra el modo de evitar la partida.

La sofocación y el tedio que les produce Marcio a las tres hermanas aumenta con el pasar de los días, y cada vez es más difícil de disimular. Así pues, los sucesos que también constituyen esta línea de acción son modificados en el desenlace de la acción dramática, cuando aparece Marcio colgado de una cuerda:

**Marcio.-** ¡Sara, Rita, Flor, bájenme de aquí! Les prometo que no las voy a castigar. Sara, Rita ayúdenme. No voy a hacerles daño. Abrí la puerta y la avenida no estaba. ¡Asómense y verán que no miento! Rita, Sara, todo el horror viene de afuera. Asómense y verán que... (*Casi no puede hablar.*) ¡Todo el terror viene de afuera! ¡Abrí la puerta y... la avenida no estaba! ¡Rita, Sara, Flor! (303).

La tercera línea de acción se desarrolla para El Vacío, personaje asentado en el paraje tiempo después que los cuatro hermanos. Se trata de un hombre solitario entregado a la rutina, tal como los demás, y a la espera de que lleguen palomas para alimentar. Es ejecutor de sencillas actividades que serán interrumpidas y saboteadas por sus vecinos, convirtiéndole en presa fácil de equívocos y malos entendidos.

La cuarta y última línea de acción concierne a una elegante Dama y a su criada, que se instalan en el pueblo huyendo de una aterradora experiencia de violencia. La empleada, Feliza, es sometida al servilismo por La Dama, personaje que pasa los días buscando a Isidro e inventándose maneras de retener la lealtad de la sirvienta, por ejemplo, con la promesa de un vestido. En esta línea de acción también hay dos relaciones hipertextuales. Por un lado, con otro trabajo de Chejov, *La dama y el perrito*, y por el otro, con *Las criadas* de Genet.

Entre La Dama y Tránsito surge una equivalencia pues ambas están a la espera y búsqueda de un personaje ausente. Conviene subrayar que la relación de La Dama con Isidro se va desvelando poco a poco, es decir que hay una dosificación de la información. La primera vez que se menciona a Isidro es en el acto segundo, cuando se incorporan a la acción dramática La Dama y Feliza: “ (*La Dama toma una vasija, mira a lo lejos y deja nuevamente la vasija en el piso. Saliendo, grita.*) ¡Isidro!, ¡Isidro! (*Camina hacia el pozo, se escucha su taconeo.*)” (272). La vasija queda abandonada hasta que El Vacío se topa con ella y vierte agua en dicho recipiente, para ver las estrellas en el reflejo. Es entonces cuando La Dama regresa del pozo llamando a Isidro y se encuentra con El Vacío, que le pregunta:

**Vacío.-** ¿Acostumbra salir de noche?

**Dama.-** Sí.

**Vacío.-** (*Afirmando.*) A buscar a Isidro.

**Dama.-** (*Sonriente.*) Algunas veces. (*Pausa.*)

**Vacío.-** ¿Es su marido?

**Dama.-** (*Sin poder contener la risa.*) Isidro, mi marido... (276).

Ante las carcajadas de La Dama, El Vacío se marcha. Entonces ella recoge la

vasija pero detecta cierto olor que proviene del recipiente, por lo que arroja el agua en el suelo y sale de la escena.

En el acto tercero hay un nuevo encuentro entre La Dama y El Vacío, esta vez La Dama está llamando a Isidro tal como en el ejemplo anterior, pero se presentan unas variaciones. Entre una escena y otra ha pasado mucho tiempo y esta vez es El Vacío quien viene del pozo con un vaso de agua, cuando se encuentra con la mujer, que va hacia el pozo buscando a Isidro. Después del cruce de caminos entre ambos personajes, El Vacío vierte agua en la vasija. En ese gesto se encuentra cuando regresa La Dama que lo interpela:

*¿Qué hace? (Se dirige agresiva al Vacío. Este se agacha para protegerse. La Dama toma la vasija y huele su contenido.) ¡De manera que era usted! (Arroja el agua a los pies del Vacío.) ¡Asesino! ¡Asesino! (Saliendo.) ¡Isidro! ¿Qué te han hecho? ¡Isidro! (290).*

Después de esta escena, la aristocrática mujer no vuelve a buscar ni a esperar a Isidro, que por lo insinuado parece ser la mascota de La Dama.

Por el otro lado, Feliza está a la espera de que La Dama cumpla su palabra y le obsequie el vestido que le prometió. En este caso, lo escenificado es una suma de sucesos que exponen la relación entre La Dama y la criada, donde se dilata el momento en que Feliza recibe el obsequio. Y cuando al fin lo consigue, la criada pierde la vida. De tal manera, las escenas que exponen la relación entre estas dos mujeres son una concatenación de sucesos, pues la situación planteada en la que La Dama espera a Isidro y Feliza espera el regalo, se prolonga hasta el final de la escenificación, cuando Feliza muere.

El rol que desempeña Feliza implica una relación jerarquizada entre el amo y el sirviente, el que da órdenes y el que obedece. Y en consecuencia a este tipo de relación, Feliza suele desvalorizarse para amplificar o engrandecer la presencia de La Dama:

**Feliza.-** Señora, por favor castígueme, golpéeme, lo merezco. Soy repugnante y repulsiva. *(Pausa.)* Azóteme, si no lo hace no podré mirarla a los ojos.

**Dama.-** Que sea la última vez.

**Feliza.-** *(Saliendo y sin quitarle los ojos a La Dama.)* ¡Qué sucia soy, qué asquerosa!, puerca, repugnante, vulgar, repulsiva... *(Sólo se escucha su voz.)* ¡Descompuesta, sudorosa, desleal!

**Dama.-** ¡Cállate! (286).

Hechas estas salvedades, podemos pasar a examinar el segundo aspecto de lo absurdo.

La segunda meta-categoría que da cuenta de lo absurdo es la que produce un efecto de desfamiliarización o divorcio con el mundo representado y que, por lo tanto, aumenta la distancia representativa entre los espectadores y lo representado, gracias a la relación de los personajes con el entorno. Efecto que aparece en varios segmentos de la obra, voy a dar algunos ejemplos.

Hay una escena que configura con mucha claridad el divorcio entre el espectador y el mundo representado, y que pone en primer término la cara artificial del universo dramático. Se trata de la escena de la muerte de Feliza, ya que La Dama se comporta tan automáticamente, que ni siquiera es capaz de notar que la criada, mientras se prueba el famoso vestido, se clava un alfiler en el cuello y se desangra.

En vez de reparar en este hecho tan evidente, por lo menos para el espectador, La Dama hace una serie de indicaciones que Feliza obedece como si fuera la marioneta de la señora, relación que se señala en la acotación: “*Feliza parada en la silla sirve de maniquí para el vestido que ha venido bordando La Dama. Las costuras están hechas con grandes alfileres*” (301). La escena toma un matiz irreal, distorsionado y exagerado. Pero Feliza, pese a estar desangrándose y padeciendo, también está gobernada por un comportamiento automático:

**Feliza.-** (Sola admira el encaje de las mangas con gran dificultad, ya que los alfileres le impiden agachar la cabeza o doblar los brazos.) ¡Qué lindo! (Oye venir a La Dama, voltea a mirar instintivamente y se entierra un gran alfiler en el cuello.)

**Dama.-** (Colocando la flor en el vestido.) Así está bien. ¿Te gusta el corte del vestido?

**Feliza.-** (Con dificultad en la que no repara La Dama.) Sí.

**Dama.-** ¿Y los encajes de cuello? (Se empina y levanta los brazos como si estuviera luciendo el traje. Pausa. Mira a la criada y se decepciona.) ¡Falta algo! (Para sí.) ¿Por qué no hay un espejo en este lugar? (Suenan por un instante el pito agudo y metálico. Pausa. La Dama ordena con un gesto que baje de la silla, la criada obedece. La Dama avanza hacia delante.) Camino, como si fuera al pozo... (Ve que Feliza está quieta y le ordena con la mano que avance; la criada hace un círculo torpe alrededor de La Dama. Hay en su rostro mucho dolor. La Dama habla vanidosa.) Camino, como si fuera al pozo. Trato que los pliegues no se arruguen, luzco el encaje del cuello, avanzo vaporosa sintiendo el aire fresco y la seda que cae. Miro al frente. (Feliza ha llegado al lugar de donde partió y se encuentra de pie, con la cabeza hacia un lado. La Dama la mira insatisfecha.) ¡Falta algo! (La observa con detenimiento.) ¡Ah! ¡Ya sé! (Toma de su mesa de costura un retazo, se dirige a la criada y le tapa la cabeza. Mira el traje feliz. Echa a andar a la criada con un suave movimiento. Ésta da una vueta sobre sí

*misma y cae en el asiento.) Camino como si fuera al Pozo... (Se da cuenta de que algo pasa. Se acerca a la criada furiosa.) ¡Manchaste el vestido! (Arranca del cuello de Feliza el alfiler.) ¡Te dije que no te movieras! (302).*

Es absurdo, a propósito de la relación entre La Dama y Feliza, que la criada no se permite el reposo a pesar de su estado, lo que también pasa en otra escena cuando Feliza manifiesta estar enferma y la señora le dice: “Está bien vete, descansa; ¡pero te prohíbo que te mueras!” (282). En este caso se produce mayor distancia representativa porque resulta completamente desproporcionado ese gesto que además evidencia el pacto de sometimiento y el orden social.

Hay más ejemplos de extrañeza y distancia representativa, que acompañan la acción dramática de la obra, como el tipo de atmósfera, es decir, las emanaciones del entorno (Chejov, 1942: 98). En el pueblo de Tránsito, el ambiente está cargado de misterio y enigma. El mundo exterior, el entorno, o lo que hay más allá del pueblo, es peligroso. La pieza tiene varios elementos que rayan en lo mágico y/o sobrenatural: las premoniciones olfativas de Tránsito y Ernesto, que Marcio no pueda salir de su hogar, la aparición y desaparición del Vacío, que en la aldea no hallan espejos, el pozo que se va secando, que no hay pájaros, ni palomas ni carteros, pero sí ratas. Hay pues una atmósfera de incertidumbre, de temor y desconfianza ante el otro. La situación de espera es una metáfora de una situación real y específica del contexto colombiano: la terminación de la violencia.

Otra manera de evidenciar el absurdo como un elemento que configura el universo dramático es destacando algunos casos que dan cuenta de la perspectiva cognitiva. Empezaré por mencionar que este aspecto de la visión produce un determinado efecto. Cuando Ernesto le dice a Marcio que si tuviera abiertas las ventanas no tendría dudas, aludiendo a las preguntas que Marcio no puede responder, se produce signosis con Marcio, puesto que Ernesto maneja un nivel de conocimiento mayor respecto a la realidad que habita, es decir, que él sabe algo que Marcio y el espectador desconocen y que además produce intriga. En este caso la perspectiva cognitiva es interna, aunque el efecto que se quiere producir es la distancia en relación al universo dramático que funciona de una manera extraña y paradigmática, y que Ernesto conoce bien. Es pues interesante la identificación cognitiva con Marcio, que es precisamente el personaje que está experimentado el divorcio y distanciamiento con el mundo que habita.

Recordemos que se produce intriga cuando el conocimiento de los personajes es mayor que el de los espectadores, pongamos por caso la relación que construyen El Vacío y Ernesto, pues el Vacío deja abandonadas, o puestas adrede, unas hojas que después Ernesto busca. En este ejemplo, la perspectiva es objetiva y extrañada, porque se aparta al espectador de esa información que conocen los dos enigmáticos personajes. Más adelante se vuelve a insistir en ello, Ernesto está viendo por la ventana al Vacío y entonces le grita: “¡La 34! (*Se asoma un poco más.*) ¡La 34!” (Vivas, 2004: 284), los dos personajes son cómplices.

Hay preguntas, respecto al universo representado, cuyas respuestas los espectadores desconocen, por eso las acciones físicas del Vacío: echar agua de un recipiente a otro y echar maíz a unas palomas que no existen, provocan intriga. Además, dicha conducta afecta el comportamiento de los otros personajes.

El *modus operandi* del Vacío, en tanto personaje patente, da cuenta de un nivel de conocimiento superior sobre el universo dramático que incluso resulta desconocido para Tránsito y Ernesto. Pero la intriga, también se genera en relación a las tres hermanas de Marcio; en particular respecto a Flor, pues en un primer momento, según indica la acotación: “*Flor interpreta en su viola ‘La música de la evocación de Flor’.*” y más adelante: “*Entra Flor y se dirige a un asiento donde hay un lazo, lo toma, mira el techo y sale*” (279), una ambigüedad que provoca distancia en la perspectiva cognitiva pues se sugiere la responsabilidad de Flor como autora de la muerte de Marcio.

Otro ejemplo ilustrativo en que el nivel de información es mayor en los personajes, lo que produce el extrañamiento de la perspectiva cognitiva, es cuando La Dama y Feliza se refieren a “ellos”, unos personajes ausentes o latentes. En la primera escena en que aparecen La Dama y la criada, la tercera del acto segundo, la señora se reconoce feliz de estar en un lugar tranquilo y silencioso, comentario que pone en manifiesto que ambas vienen de un lugar cuyos rasgos son, precisamente, los opuestos, es decir, lo caótico y lo intranquilo. Sin embargo, el misterio se infunde en el siguiente diálogo:

**Dama.-** No tengo sueño. (*Mirando hacia fuera.*) Me pareció que nos observaban.

**Feliza.-** ¿Quiénes?

**Dama.-** (*Aterrada.*) Ellos.

**Feliza.-** (*Enfática.*) ¡Ellos no están aquí! (*Le ayuda a sentarse.*) ¡Tiene que olvidar señora! (*Suena el zumbido de una mosca.*)



**Dama.-** ¡Sácala! ¡Sácala! ¡sácala! (*Feliza se queda inmóvil, un poco más atrás de La Dama. La mosca sigue zumbando y La Dama está detenida en la máscara del pavor.*)

**Feliza.-** (*Casi sonriendo.*) Cálmese señora, no pueden ser las mismas moscas. (*Luego de un momento el zumbido desaparece.*) (268).

La Dama se comporta según un pasado oscuro que la atormenta. La presencia del pasado, de una experiencia de otro tiempo en el presente, será pues un paralelismo entre La Dama y Tránsito.

En la cita se sugiere que La Dama y Feliza llegaron al pueblo huyendo de cierta situación de violencia y muerte. Por eso, cuando el Vacío toca el hombro de la aristócrata, y La Dama entra en estado de pánico, lo que se subraya con semejante reacción es la profunda huella que hay en la memoria del personaje:

**Dama.-** ¿Por qué me sigue? No me toque, no se me acerque, no me haga daño. (*Trata de protegerse el rostro. El Vacío la mira atónito.*) No me maltrate, no me dañe, apártese... (*El Vacío huye sin que La Dama se percate.*) No me mire, no me golpee, por favor, ¡no usted! (*Se da cuenta que El Vacío se ha ido. Se recompone y entra al pozo*) (289).

#### V. 2. 4. *Mosca*

En esta obra podemos ver que, según la aplicación del modelo actancial, Tito es el sujeto de la acción; aquello que quiere es firmar la paz, ya que tantos años de enfrentamiento, así como la muerte de la mayoría de sus hijos, lo tienen consumido. Una vez se firme la paz los dos reinos enemigos se verán beneficiados y al fin Tito podrá dedicarse a otros menesteres. Sus últimos tres hijos sobrevivientes apoyan la empresa, e incluso su archienemiga Tamora. Pero a pesar de las apariencias, la reina goda no ha sido capaz de perdonar al asesino de sus hijos, de tal manera que el rol de Tamora es ambivalente porque accede al acto de la tregua para obtener venganza.

Así pues, la situación inicial es, precisamente, el instante en que las dos familias se van a reunir para pactar el proceso de la paz. Mientras que la acción secundaria supone que Lavinia, la única hija de Tito, quiere disfrutar de los placeres de la carne, pues ha sido reprimida por su padre durante cuarenta años. El plan de la princesa virgen es casarse con Bassiano.

Una vez acordado el encuentro “oficial” para llevar a cabo la tregua, bajo la

forma de una cena de reconciliación en el palacio de Tito, el impredecible Rey, cambia de opinión y pospone el acto burocrático para el día siguiente:

*Los mismos. La cena terminó.*

**Tito.-** La tregua no se firmará

**Quinto.-** Papá

**Tamora.-** No fue lo convenido

**Tito.-** Una firma es poco. (*Cuándo los demás van a replicar, Tito pone un dedo sobre su boca.*) Shhhh... (*Muy suave, casi en secreto.*) Para consolidar la reconciliación saldremos mañana de cacería. Panteras y ciervos serán nuestras víctimas. El arte de la caza y el sacrificio de las bestias serán el sello de nuestra unión (Rubiano, 2005b: 34- 35).

A partir del impulsivo cambio de opinión, alcanzar la anhelada tregua empieza a ser un objetivo difícil de consumir. Como ya hemos visto en otro apartado, Tamora aprovecha la ocasión para ejecutar su venganza, a través de Lavinia, y desde entonces la situación inicial se va contradiciendo.

En *Mosca* la acción dramática en el sentido restrictivo se determina por una estructura basada en tres momentos: una situación inicial, la modificación de dicha situación y la situación final modificada (García Barrientos, 2001: 73). Así que, aunque algunas de las escenas son sucesos, lo cierto es que la solución de la situación planteada se demora y los hechos toman un nuevo rumbo. En ese sentido, la tregua no produce expectación. No obstante, la resolución de la situación inicial, resulta perturbadoramente irónica puesto que al final Tito alcanza la paz que se había propuesto:

**Tito.-** (*Dispara a Tamora. Toma el libro. A Lavinia*) ¿Te arrepientes?

**Lavinia.-** (*Mil veces y otras mil.*)

**Tito.-** (*Mata a Lavinia. [...] Mira hacia arriba. Dispara hasta que se terminan las balas.*) Dominador de los grandes cielos, ¿con tanta calma oyes los crímenes? ¿Con tanta calma los consideras?

¿Por cuántas cosas tiene que pasar un hombre para poder descansar?

¿Hay alguien que se oponga a que firmemos una tregua?

¿Hay alguien que se oponga a que firmemos?

¿Hay alguien que se oponga?

¿Hay alguien?

(*Escucha algo.*)

Buena respuesta.

(*Aplaude.*)

Buena respuesta...

(*Continúa aplaudiendo con su mano y su muñón mientras repite “buena respuesta”. La luz baja y sólo escuchamos su aplauso que se diluye.*) Fin (Rubiano, 2005b: 79).

El acto de la espera cabe en ciertos tramos de la acción que, en el sentido restrictivo, se pueden denominar sucesos. Primero: cuando la familia de Tito está a la expectativa de la llegada de los moros. Recordemos que después del recurso de la isocronía que mencione en otro apartado,<sup>147</sup> entran los hijos de Tamora. Sin embargo, ni Tamora ni Tito están presentes, lo que evidencia la intención de retardar el encuentro entre las dos familias, hasta que al fin entran los líderes de cada bando.

Segundo: la cena de reconciliación también se extiende en el tiempo, pues se representa en múltiples escenas temporales en las que ambas familias conversan de cosas triviales como las mascotas de la infancia de los príncipes. Y un tercer momento en que la espera es delineada, es mientras Lavinia aguarda la llegada de todos al bosque para firmar la tregua y los hijos de Tamora la interceptan:

*Lavinia continúa en el mismo sitio y en la misma actitud. Entran Demetrio y Chirón para violarla.*

**Lavinia.-** (*Viendo a Chirón y a Demetrio.*) ¿Vienen de cacería?

**Demetrio.-** Bonito traje

**Lavinia.-** Gracias

**Chirón.-** ¿Dónde queda el hotel?

**Demetrio.-** Con la paz volverá el turismo

**Lavinia.-** Papá llegará en unos minutos

**Chirón.-** (*Mira su reloj.*) Veinte

**Lavinia.-** Se viste para la caza

**Demetrio.-** Le gustan las galas (46- 47).

Lavinia descubre el objetivo de los hermanos, así que intenta persuadirlos, pero Demetrio pretende convencerla de que tal empresa se debe a una buena causa. Cinco minutos después, vuelve a ser referido el tiempo isocrónico:

**Lavinia.-** Papá...

**Demetrio.-** (*Mira su reloj.*) No llegará antes de...

**Chirón.-** (*Mira su reloj.*) Quince (53).

Este efecto de realidad, porque busca la coincidencia del tiempo ficticio con el real, supone, también, la dilatación de la llegada de Tito y los otros personajes dramáticos durante quince minutos. Lavinia está a la expectativa, pero lo que se advierte es que no podrá cambiar el rumbo del acontecimiento por lo menos durante ese lapso.

---

<sup>147</sup> Véase III. 2. 4.

Respecto a la segunda meta-categoría de lo absurdo, la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización, encontramos que al constituir el universo dramático desde la parodia y la distorsión, se apela a la des-automatización de los espectadores que han de reconocer en lo escenificado una realidad completamente nueva y desconocida que se mira por primera vez. Paradójicamente, los habitantes de esa dimensión, los personajes, se desenvuelven por aquel universo automáticamente, es decir, sin tener la necesidad de reconocerlo, para ellos ese mundo ficticio es completamente “natural”.

#### **V. 2. 5. *Club Suicida busca.... Parodia de la fatalidad en un acto***

En esta obra de teatro colombiano, una oportunista funeraria llamada “Exequias la Rebaja” se inventa un club suicida para atraer clientes. Nicolás, el anfitrión, ofrece económicos métodos suicidas. Los congregados, desconocidos unos de otros, se acrisolan en la sala de actos para disponer de una atención personalizada y sacar provecho de una muerte asistida. Sin embargo, con lo que no cuenta Nicolás es que al club acuden los peores suicidas de la historia.

El evasionismo de la clientela supondrá para el anfitrión la aplicación de varias estrategias con tal de hacer que los usuarios ejecuten el dichoso acto y se conviertan en suicidas, porque, parafraseando a Camus en *El mito de Sísifo*, para ser suicida hay que suicidarse.

Por eso, el acto fundamental, la materialización del suicidio, se pospone durante toda la escenificación. Y el protagonista intentará diversas artimañas para conducir a los miembros del club al suicidio, porque los oponentes de Nicolás Solo, son hábiles escapistas:

*Nicolás inicia una suerte de hipnosis colectiva gracias al poder de cierto amuleto. Ellos [los clientes] quedan sin dominio de su voluntad. Nicolás les hace firmar a todos el documento, [que autoriza a La Rebaja de hacerse cargo de las exequias] y luego los induce a suicidarse de mil formas, sólo que siempre que están a punto de consumir el acto, los cuerpos de los suicidas alcanzan a retractarse (Rozo, 2004: 18).*

La intención de Nicolás es que los clientes firmen un contrato en el que adquieran el servicio de muerte asistida y de exequias. La situación planteada y las

características de los personajes irán develando el paradójico universo al que pertenecen, ya desde el título de la obra, se advierte que lo representado es una parodia de la fatalidad.

La estructura de la acción dramática es de construcción cerrada, consta de un acto único y se organiza en la triple segmentación. El planteamiento se conforma hasta que entran a escena todas las *dramatis personae*. El nudo se constituye como una aglomeración de sucesos donde los clientes de la Rebaja se distraen y pasan el tiempo. Aún más, para Gregorio: “los días son como un chicle pegajoso que se estira interminablemente y no se revienta nunca... horas... minutos... segundos... décimas... centésimas... milésimas... millone...” (12), de manera que el tiempo es semantizado. La percepción que tienen los personajes sobre el tiempo es la de algo pesado y lento, que hay que soportar. Y en el desenlace Nicolás aplica la más desesperada e infalible estrategia de persuasión, el juego del banquillo que tendrá en consecuencia el inesperado suicidio de Nicolás.

La obra tiende a las tres unidades: de acción, de espacio y de tiempo. No obstante, la estructura es circular, pues comienza con Cristina al borde de un abismo y termina del mismo modo:

**Cristina.-** [...] No quiero llorar... sólo quedarme quieta aquí, quieta... no pensar... no resolver... sólo quedarme quieta y luego dar un paso y paf... cambio y fuera... good bye..., y para entonces, la quietud llegará a ser por fin algo perpetuo... ayer veía un atardecer zapote... hoy sólo veo una noche que no acaba nunca y que se extiende infinita en el borde de un abismo... y yo aquí, metida en medio de esta oscuridad llamada “noche”... “la noche”... o lo que algunos suelen llamar “existencia”: el miedo, el dolor, la rabia, la ausencia, el asco, el absurdo, mi cuerpo aquí, a punto de lanzarse al vacío, como un quejido descolgándose en su última vocal y después... (*Quitándose el crucifijo*) la nada... no quiero llorar... ¡no quiero llorar!...

**Nicolás.-** ¿No cree que es una altura demasiado grande para jugar? (7- 8).

Y en el desenlace, cuando el anfitrión del club se ha suicidado, Cristina regresa al precipicio a repetir el mismo monólogo:

**Cristina.-** (*Balanceándose en el borde del abismo.*) No quiero llorar... sólo quedarme quieta aquí, quieta... no pensar... no resolver... sólo quedarme quieta y luego dar un paso y paf... cambio y fuera... good bye..., y para entonces, la quietud llegará a ser por fin algo perpetuo... (*Sigue el mismo monólogo del principio, pero su voz va menguando con la luz, la cual baja muy despacio hasta dejar el escenario en penumbra.*) Oscuro (38- 39).

En este caso, la repetición parcial, diseminada y abierta, resulta un signo de enajenación, porque el personaje está atrapado en su rutina, como si desde el comienzo de la obra a la escena del final la situación de Cristina no se hubiera transformado, de tal manera que emerge la sensación de estancamiento.

Esta misma incapacidad de transformar la situación pasa con Nicolás porque no puede realizar su propósito, por más de haberlo intentado durante toda la representación. Sin embargo, para el anfitrión sí hay un cambio, puesto que conseguirá el cometido a través de su propia muerte.

En la pieza se da mucho la repetición “semántica”, que como dice García Barrientos: “Puede serlo de distintos elementos y de diferentes tamaños: se puede repetir una palabra, una réplica, un diálogo [...] un gesto, un color un personaje, una situación, un molde estructural” (2001: 99). La repetición se introduce de diversas maneras, por ejemplo es notable en algunos rasgos caracterizadores de los personajes: Margarita siempre pregunta por Bernardo, Ignacio repite citas de libros, Gregorio se desmaya con frecuencia y en Nicolás es notable por la desesperada y obsesiva intención de hacer que los clientes firmen el contrato.

*Club suicida* es un drama de acción pues todos los elementos constitutivos se subordinan a ella. Nicolás es el sujeto de la acción como bien se manifiesta al aplicar el modelo actancial, porque emprende la acción. Debido a que quiere conseguir clientes trabaja en la publicidad de la empresa que representa, tal como advierte uno de sus gestos: “*Entra Nicolás silbando un cántico religioso y acomodando detalles de las sillas. [...] Lee un clasificado de periódico confirmando con alegría su contenido*” (Rozo, 2004: 7). Nicolás anhela lo que todo empresario, que el negocio prospere. Para ello necesita clientes y dado que la empresa es una funeraria requiere cadáveres.

Etimológicamente Nicolás significa vencedor de la multitud y en ese sentido su muerte, su suicidio, es su triunfo. Nicolás Solo, “Solo” es su apellido, es un empleado modelo de “Exequias La Rebaja” que está dispuesto a todo por servir a su empresa.

El destinador, es decir, aquello o aquel que impone el objetivo, es el sistema económico capitalista y el destinatario también es el capitalismo porque se re-afirma. En la obra hay dos fuerzas en pugna, la que representan los clientes de “Exequias La Rebaja” y la que personifica Nicolás, enfrentamiento que se genera entre los intereses individuales y los corporativos, entre vendedor y cliente.

Por su parte, Cristina, Gregorio, Ignacio y Margarita van a funcionar como los oponentes de Nicolás, que encontrará ayuda o apoyo en la publicidad. Primero, anunciando un clasificado en el periódico, y después, poniendo en marcha el comercial de la Rebaja con la escenificación del encuentro entre Dios y El muerto. Además algunos de sus diálogos son eslóganes:

**Nicolás.-** ¿Necesita ayuda para suicidarse?

**Cristina.-** Si no necesitara ayuda no habría venido aquí cuando leí el anuncio, ¿no?

**Nicolás.-** Muy bien, entonces no hay problema. “Exequias La Rebaja” Le ofrece a usted el nuevo servicio de... eutanasia..., con el cual usted podrá resolver de manera rápida y confiable todo tipo de emergencia existencial. ¿Se siente sola? ¿Abatida? ¿Deprimida? ¿Abandonada? ¿Deprimida? ¿Desconsolada? ¿No cree en la felicidad del hombre? ¿Le aburre la rutina? Sólo firme aquí y jamás volverá a sentirse igual. Si no queda satisfecha le garantiza... (11).

Nicolás Solo es portador de un discurso mecánico y automatizado que impide, en un comienzo, que se comunique con su propia voz, es un personaje marioneta que recibe, saluda, vende, acomoda y se hace cargo de los procedimientos burocráticos. Es lacayo y peón. Para él la muerte es un hecho cotidiano, trivial e indiferente. Sin embargo, en él recae la peripecia dramática, lo que significa que su destino cambia radicalmente, y pasa de verdugo a víctima, aunque con cierta ambigüedad porque al final no es tan claro si con su muerte alcanzó o no su objetivo, eso depende de la interpretación de cada espectador.

Los personajes han hecho de la idea de lo terrible algo cotidiano, sus hábitos y conductas son una forma de vida. El ensimismamiento, el narcisismo y el individualismo encarcela a las *dramatis personae* en una rutina emocional y laboral que las vuelve incapaces de ver la desviación y decadencia de los valores sociales y morales de su contexto para transformarlos. En ese sentido, la automatización de la realidad dramática opera en dos niveles: los personajes tienen conductas mecanicizadas, ya que no son capaces de comportarse de otro modo. Y para los espectadores ese universo dramático con sus habitantes y reglas parodiadas, resulta completamente nuevo, produciéndose así la des-familiarización de la realidad dramática, y obligando al espectador a abandonar sus códigos de referencia.

### **V. 2. 6. *Gallina y el otro***

Como he dicho en otro capítulo, esta pieza dramática aborda la problemática social de una comunidad que es amenazada y que será sometida por un grupo armado. Según la dramaturgia, la situación es: “la estructura o constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes, en un momento dado –corte sincrónico o “estado”– del devenir dramático” (García Barrientos, 2001: 73). De hecho, la obra se basa en hechos reales. Así pues, a través de esa situación macro, se configuran pequeñas historias o líneas de acción que darán cuenta de esa circunstancia dada y advertida, que refuerza el tono épico de la obra.

Frente a la situación núcleo: comunidad amenazada, la acción involucra a Rubiel, Colombia Torres, Eugenio, La Zarca, Telmo, Gallina y Cerdo. Rubiel y Colombia Torres, pareja de ancianos y propietarios de una finca, piden ayuda a personas e instituciones ajenas al pueblo. Rubiel llama a su hijo Eugenio, quien decide viajar hasta la casa de sus ancianos padres. Y Colombia Torres, en compañía de los comerciantes de la zona, escribe un documento solicitando ayuda estatal o gubernamental. Ella queda a la espera de que el manifiesto de auxilio y alerta sea difundido en la radio regional. No obstante, ambas propuestas fracasan y los personajes no podrán transformar la situación. Por un lado, Eugenio es atacado por una ráfaga de balas antes de llegar a su destino y por el otro, Colombia Torres no logra emitir la voz de alerta.

Entre tanto Rubiel necesita con urgencia medicinas para controlar su enfermedad. Así que Colombia Torres, su esposa, cuando comprende el precario estado de salud de su marido, pide a Telmo, el trabajador de la finca, que vaya por la medicina hasta el hospital del pueblo. Sin embargo, el grupo armado invade el pueblo mientras Telmo espera en el hospital y éste no logra encontrar las medicinas. El trabajador de la finca, observa, desde la ventana, cómo van asesinando, arbitrariamente, a los lugareños. Y cuando Telmo pretende huir, de regreso a la finca, tropieza con El Moreno, uno de los victimarios, que le ordena traer a sus patrones.

En el retorno hacia “El Olvido”, nombre de la vereda donde se encuentra la finca, Telmo le explica a Colombia los acontecimientos recomendándole la huida inmediata. Pero, ella hace caso omiso y continua avanzando en dirección al hospital en busca de la medicinas. Por su parte, Telmo regresa a la finca y descubre los cuerpos sin vida de Rubiel y La Zarca, así que decide huir con Gallina y Cerdo,



quienes permanecen impotentes ante los hechos. El entorno social, lo que ocurre más allá del gallinero, tiene consecuencias en los animales de corral, pero éstos no pueden hacer nada.

Se puede definir el drama como de acción, porque es el sometimiento, la presión que ejerce la amenaza sobre una población y su consecuencia más patente, el miedo, lo que moldea la composición de los acontecimientos.

En este caso no es aplicable lo absurdo como sub-categoría, ni las meta-categorías que dan cuenta de ella. En esta pieza lo absurdo es más bien una reflexión filosófica sobre el conflicto armado que vive Colombia en la actualidad.

### **V. 2. 7. *Magnolia perdida en sueños***

En esta obra de Ana María Vallejo, la acción empieza en el año 1989, cuando Magnolia cae en estado de coma. Acontecido el infortunio, sus hijos Pablo, Juan y Mariana deben regresar al hogar para despedirse de la madre. Y mientras los primogénitos retornan, las vecinas de Magnolia, Clara y Lía, madre e hija respectivamente, se encargan de cuidarla.

Definitivamente, la familia de Clara y Lía tiene un paralelismo con la familia de Magnolia: son las mujeres cabezas de familia y quienes han de adaptarse al entorno de violencia. Pero el desarrollo de una línea de acción secundaria para establecer la historia de las vecinas, plantea una problemática particular, Clara quiere casar a Lía con un narcotraficante, y tal alianza es un futuro asegurado para su hija, por lo menos en lo económico. No obstante, Lía está enamorada de Diego, un joven del barrio cuya única aspiración es irse del país.

Diego suele estar acompañado de sus amigos León, El Gordo y Sandra, quienes viven extremas situaciones de violencia, que son representadas de una manera indirecta, es decir, como acciones latentes o ausentes.<sup>148</sup>

Se puede decir que hay unidad en la acción y que las líneas que se despliegan están organizadas jerárquicamente, porque todas se vinculan al contexto que afecta

---

<sup>148</sup> Otra vez hay un tratamiento representacional que se equivale con la función del escudo de Perseo: dar una mirada indirecta a ese monstruo que es la medusa, la violencia. Esto se puede relacionar con la idea de la levedad o sutileza como propone Ítalo Calvino, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*. Este procedimiento también lo hemos visto en *Pasajeras* de Vallejo, y en *Gallina y el otro* de Vivas.

directa o transversalmente la realidad de los personajes, pero sobre todo se acrisolan alrededor de Magnolia.

En lo concerniente al espacio, al tiempo y a los personajes, se acentúa la pluralidad, como se demostrará posteriormente.

La forma de construcción de la obra se aproxima a la estructura cerrada, ya que si bien hay una acción principal, hay otras acciones que se relacionan como un tejido alrededor de la primaria. Las escenas, que se concatenan a lo largo del drama son, en su mayoría, sucesos dramáticos, como por ejemplo el reencuentro de los hijos de Magnolia, quienes no se ven desde hace tiempo, porque cada uno salió del hogar materno en busca de una vida diferente. Ya sabemos que los tres hermanos han sido afectados por la violencia.

Las escenas también exteriorizan instantes que se caracterizan por ser momentos íntimos en que el centinela de turno, o cuidador de Magnolia, le hace confesiones personales, exhibiendo preocupaciones, pensamientos, sentimientos y los conflictos que surgen en relación a los otros personajes.

La mayoría de acciones latentes se remiten a lo que pasa afuera de la casa materna, como la muerte de otros vecinos o sus entierros, en definitiva, lo que tiene que ver con el contexto de la violencia. Serán ausentes las acciones que se refieren al pasado y al futuro de los personajes.

*Magnolia perdida en sueños* es un drama de acción, en el que no puedo aplicar las meta-categoría de lo absurdo.

#### **V. 2. 8. *El mediuemuerto: tragicomedia milenarista***

La estructura de la acción coincide con la forma triple y convencional de segmentación. En el planteamiento, Reinel muere el día de su cumpleaños, es decir que la acción empieza con un hecho importante que afecta el devenir dramático: el asesinato o la muerte del protagonista. Consecutivamente a este acontecimiento trascendental se escenifican varios sucesos dramáticos que son consecuencia del fallecimiento, como el levantamiento del cadáver y la velación. Entre tanto, El médium está esperando la media noche, para que se cumpla la profecía que anuncia el fin del mundo: “Esperaré con paciencia. Al fin y al cabo, ya se avecina, ya llegará, ya llegará el momento del juicio final...” (Garzón, 2010a: 31). Este interés particular del

protagonista va configurando expectativas mientras se desenvuelve la acción. No obstante, el acto de la espera no es lo decisivo.

En el nudo se descubren los secretos, necesidades y las relaciones de los personajes que se acrisolan alrededor del médium y que constituyen el universo dramático. Y en el desenlace, o la catástrofe, no se acaba el mundo. *El médium muerto: tragicomedia milenarista* es un drama de acción.

La acción principal se desarrolla en torno al médium que ambiciona ir al reino de los cielos y ganar el favor del omnipresente, como también de los espectadores, a pesar de todos los crímenes que cometió en vida. Pero los personajes que lo rodean y bien lo conocían lo despojan de la máscara de benevolencia y simpatía con que se presenta; Reinel se esfuerza en legitimarse ante los espectadores como víctima. Incluso pide la misericordia y el perdón de Dios, una vez ha muerto: “Ay Cristo santísimo, escúchame cómo abduco al don de la vida para buscar en tu seno la absolución de mis culpas” (27). Lo interesante es cómo a través de la caracterización del protagonista, emerge una aguda crítica, ya que, en general, morir convierte a los fallecidos en mejores personas. Así que, en la obra hay un llamado de atención respecto a la creencia popular de que morir ennoblece. ¿Si en vida no hubo nobleza, por qué después de la muerte? ¿Acaso no es absurdo?

Como acciones secundarias encontramos la que se desarrolla para Sara, la hija del médium, que gracias a la muerte de su padre en extrañas circunstancias, se libera de un progenitor abusador. Desde entonces incomoda al espectro del difunto con la indiferencia, es decir, ignorando cada una de las peticiones fantasmales que hace Reinel.

Otra línea de acción es la planteada para John Estelívar, que pretendía asesinar al médium y que, repentinamente, puede ver al fantasma. O la que se despliega para Roger y Omar, una pareja homosexual acosada, eso dicen, por la presencia malévola y fantasmagórica de Rosendo, el anterior amante de Omar; también la que se desenvuelve para Deyanira, la ex-novia del médium, que interesadamente retorna para ser rescatada de la crisis económica.

La forma de construcción de la acción dramática es cerrada, no obstante, aunque las líneas de acción se suscriben a la acción principal, elemento propio y distintivo de la construcción cerrada, el final es abierto. De tal manera que la primera meta-categoría expuesta en este capítulo, la situación estática o el inútil acto de la

espera, no es aplicable en este caso. Pero conviene decir que sí aparecen otros aspectos de lo absurdo, aunque en esta ocasión no los mencione a todos.

Buen ejemplo de ello, lo proporciona su protagonista, Reinel, que está esperando el fin del mundo, dando por verídico el mito. Lo que llama la atención es que, una vez hace parte del más allá, necesita creer en algo. El interés por la profecía emerge en el muerto; cuando estaba vivo no tenía ningún respeto por los mitos de la cultura popular. Y, más bien, se aprovechaba de ellos. Así que esta inversión evidencia la profunda contradicción del personaje que, dependiendo de su situación existencial, adapta su sistema de creencias. Por lo tanto, no es un ser congruente.

El médium, su fantasma, está fuera del mundo. Y su deseo por el fin de los tiempos no es otra cosa que el anhelo de volver a entrar, de volver a estar en sintonía con sus semejantes, aunque esto suponga el exterminio de la humanidad, lo que demuestra el razonamiento ilógico del personaje.

A esto se añade que la obra propone una dimensión fantástica: la de los muertos. Lo que, por supuesto, implica transgredir la rigidez de lo real. Por eso para acentuar esta intención parece acertada la propuesta formal en la que el dramaturgo apuesta por una re-teatralización que, por dar un ejemplo, se evidencia en una de las modalidades del diálogo: la apelación a los espectadores.

Al llegar a este punto debo decir que la segunda meta-categoría seleccionada en este estudio para dar cuenta de lo absurdo, la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización, es notable en la formulación de un universo paralelo, un más allá, que se convierte en una manera de exhibir un mundo posible, por lo que el receptor de la pieza puede descubrir un ámbito hasta ahora desconocido en lo representado, mientras que, en oposición, Sara parece estar completamente habituada a la percepción de otra dimensión. Para ella esta posibilidad no es algo extraordinario, ni extraño. No hay nada en el mundo que habita que merezca su atención o su asombro.

#### ***V. 2. 9. Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo***

Este drama de acción comienza con seis personajes en un comedor para desahuciados. Los personajes hablan sobre un matrimonio por conveniencia. Sara, el personaje principal, es una española que quiere ayudar a legalizar los papeles de

residencia de alguno de los cinco extranjeros, con distintas nacionalidades, que han acudido en su ayuda.<sup>149</sup> Así, en la primera escena, se presentan las intenciones de los personajes que en este caso son rivales, lo que significa que cada uno está velando por sus intereses personales, no hay una lógica o una ética de solidaridad, sino mas bien de lo contrario,<sup>150</sup> lo que deja en evidencia el tipo de sociedad que representan los personajes. Sara, ante la presencia de cinco candidatos, no sabe cómo elegir a su futura pareja. A partir de entonces, la acción se desarrolla para encontrar al candidato, lo que supone para los aspirantes competir para demostrar quién y por qué merece ser el elegido.

La pugna entre los extranjeros irá tomando un tono de concurso y *reality show*, a pesar de las observaciones de Sara, que intentan advertir que no se trata de eso, sino de un ritual para encontrar al elegido. Por eso cuando ya han sido expulsados Said y Roman, los otros extranjeros presionan a Sara para que, de una vez por todas, seleccione al ganador:

**Lina.-** ¿Quién va a ganar el concurso?

**Sara.-** ¿Concurso? ¿Te parece que esto es un concurso?

**Lina.-** Perdona, quise decir...

**Sara.-** El concurso es un juego de entretenimiento. ¿Ustedes creen que para mí es entretenido ver cómo han estado sufriendo desde que están aquí? (Rozo, 2013: 160).

Para el grupo de extranjeros es evidente que los procedimientos de Sara son un juego en el cual un jugador, el peor, será descalificado, por eso Alba reflexiona preocupada: “¿Qué tal que doña Sara llegue y me descalifique por no encontrarme?” (137).

Los postulantes están a la expectativa de que Sara tome una decisión. Esa incertidumbre es el factor que desencadena las diversas variaciones de la acción dramática. Algunos de los cuadros en que se segmenta la acción, implican unas modificaciones que alteran el curso del devenir dramático y en ese sentido la presencia de los sucesos (en tanto segmentos de la acción en los que “las actuaciones de los personajes no alteran la situación en la que se producen”), es mínima, porque las actuaciones de los personajes están buscando modificar la situación inicial. Solo

---

<sup>149</sup> Equivalencia con *Club suicida*, en tanto hay un personaje que se opone a un colectivo de personajes que se encuentran en la misma circunstancia.

<sup>150</sup> En *Club suicida* el grupo de suicidas era rival de Nicolás, en este caso, son rivales los unos de los otros y pretenden el favor de Sara.

que estas ocurrencias no solucionan la decisión que debe resolverse, pero sí modifican el curso del devenir dramático.

Las condiciones de Sara para tomar la decisión son determinadas por un discurso cristiano, que dictamina que la bondad se puede calcular por los actos. De manera que los extranjeros, para ser tomados en cuenta, deben participar en los trabajos que Sara demande. La anciana española quiere ayudar al más bondadoso, por lo que la regla es sacrificarse por los demás en cada una de las pruebas. La primera es organizar y limpiar el comedor para desahuciados.

Para Sara cada una de las penitencias requiere tiempo, así, desde la situación inicial, menciona una premisa que para ella es fundamental, pero que desde la recepción puede parecer irónica:

**Sara.-** ¿Qué es esperar unas cuantas horas comparado a obtener una residencia española que le pueda cambiar la vida a cualquiera de ustedes? (134).

Hay ironía porque los extranjeros dedican más de unas cuantas horas a las exigencias de Sara, quien se proclama con la capacidad de juzgar a los interesados en adquirir la residencia española. Hay en este personaje delirio de grandeza, puesto que se cree con criterio para juzgar a los demás. La acción se desarrolla en dos largos días en que los extranjeros trabajan sin comer, y como almas penitentes en un purgatorio, de ahí el nombre de la obra, se postulan para alcanzar la salvación. De antemano los extranjeros se muestran condescendientes y dispuestos a demostrar su valía y han entendido la principal regla de juego tal como expresa Lina: “Sara está probando nuestra capacidad de servicio a los demás”(140).

Frente a la solicitud de tiempo para tomar la decisión, cada personaje tiene su opinión, algunos de los participantes parecen indiferentes y están dispuestos a quedarse el tiempo que sea necesario con tal de demostrar el interés y el sacrificio, tal es el caso de Lina: “Yo espero lo que haya que esperar, así pierda el curro, no importa” (134). O, según Alba: “Mi esposo anda fuera, y mi hermana me cuida los niños, no tengo afán tampoco” (134). Mientras que para un personaje como Roman, el paso del tiempo, o más bien, la inversión de tiempo en el proceso de selección sí tiene consecuencias: “Si me echan del trabajo, me jodo. Hay 40 ilegales detrás de mi empleo” (134).

En el segundo cuadro no se altera la situación planteada porque los candidatos continúan a la espera de la decisión. Sin embargo, el segmento empieza cuando ellos han organizado el lugar, tal como Sara les pidió. Han estado tanto tiempo limpiando que, incluso se ha hecho de noche:

**Said.-** Tengo hambre.

**Sekou.-** Tengo sueño.

**Roman.-** ¿Cuánto tiempo llevamos?

**Alba.-** Ya vamos a terminar, si Dios quiere (136).

Y no se atreven a marcharse ni para buscar comida porque la benevolencia también implica el sacrificio, así que improvisan dormir en ese espacio que tiene unas condiciones precarias: no hay camas ni cobijas y además la calefacción no sirve.

El tercer cuadro comienza al día siguiente, con los candidatos esperando la respuesta y el momento en que se pueden marchar a comer, pero, en cambio, Sara pospone su respuesta e incluso intenta dilatar su fallo conversando sobre asuntos triviales como los sueños: “¿Alguien más quiere contarnos lo que soñó? Vamos, anímense, será divertido” (142). Y cuando, al fin, los candidatos tocan el tema principal, Sara los persuade:

**Alba.-** ¿Entonces lo hicimos bien?

**Sara.-** Han superado mis expectativas.

**Sekou.-** Gracias.

**Sara.-** Y al mismo tiempo han hecho que mi elección se vuelva más difícil. Al punto que quisiera posponer<sup>151</sup> el momento lo más posible porque sé que cuando lo decida, me sentiré terriblemente culpable por los demás que queden excluidos... ¿Cómo puedo hacer para que todos tengan el final feliz que se merecen? (143).

Así bien, Sara propone la segunda prueba, cocinar el almuerzo para los desahuciados. Los extranjeros aceptan el reto, a pesar de no haberse alimentado desde la noche anterior, lo que desde la perspectiva de Sara pone en evidencia un profundo compromiso y sacrificio por la causa: anteponer el bien de los desahuciados al personal. También insiste en que para no prejuzgar a nadie necesita más tiempo. Lo paradójico es que Sara juzga a los foráneos desde la primera escena, lo que es evidente cuando acusa a Roman de estar lleno de rabia. Esta argumentación reafirma a Sara como un personaje contradictorio, tal como mencioné en otro apartado. Sara decide juzgar a los demás por sus actos y cuando Alba ha muerto, se contradice

---

<sup>151</sup> Concomitancia con el Tito de *Mosca*, que pospuso la firma de la tregua.

diciendo: “En fin... ¿quién soy yo para juzgar sus actos? De eso se hará cargo Dios. Pobre Alba” (169) y con esos pensamientos se libra de las responsabilidades morales.

A partir del cuarto cuadro son eliminados algunos personajes, el primero en ser expulsado es Said, por lo que es notable una modificación, sutil, en el curso del acontecer dramático y en el estado de las relaciones entre los postulantes, porque se vuelven cada vez más competitivos y hay más disposición para hacer lo que sea con tal de ganar.

El cuadro quinto no conlleva cambios substanciales porque la situación sigue siendo la misma. Los personajes están a la expectativa, soportan el hambre, y esperan que Sara tome una decisión. Y mientras aguardan, deben someterse a sus caprichos. En el sexto cuadro, por segunda vez, hay una modificación en la situación inicialmente planteada: Roman también es expulsado. La manera en que se dispone la acción, en este cuadro, implica un clímax dramático que afecta la relación entre Roman y Lina, hasta que, finalmente, Roman termina pegándole un puñetazo a la colombiana. Sin embargo, el dilema fundamental sigue sin resolverse por lo que en el séptimo cuadro, los tres candidatos que aún compiten para desposarse con Sara están más ansiosos, cansados y hambrientos:

**Sekou.-** ¿Cuándo tomará una decisión?

**Alba.-** Sí, ¿cuándo? (159).

Este cuadro puede considerarse un suceso porque no se altera el devenir de la acción, por el contrario, Sara continúa posponiendo la resolución del conflicto planteado, tal como evidencia el siguiente diálogo: “Probar su capacidad de sacrificio en ejercicios prácticos podría implicar días e incluso semanas” (159). Pero ante la persistencia de los aspirantes, Sara elige aplicar un método infalible: hacer el simulacro de un banco de donaciones. La idea de Sara es descabellada y evidencia la distancia entre el plano de la realidad y el de la ficción. No obstante, para los tres extranjeros que continúan disputándose el matrimonio con la española, la idea no es desproporcionada:

**Alba.-** ¿Podemos comer algo antes de la donación?

**Sara.-** No me decepciones. Alba. ¿Ya has llegado tan lejos con nosotros y todavía sigues obstinada con temas tan nimios y básicos? ¿No les he brindado alternativas? Ni siquiera han intentado aquello del *prana*.

**Alba.-** Perdón mi señora...



**Sara.-** Si tienes tanta hambre, ve y come. Me fatiga que me culpes a mí del hambre que sientes. La puerta siempre ha estado abierta (159- 160).

El marco de referencia del espectador o la dimensión de la realidad se supera, la ilusión de realidad se distorsiona. Y se produce el divorcio entre lo representado, es decir, la ficción y la realidad, por lo que brota el sentimiento de lo absurdo. A estas alturas las exigencias de Sara no tienen sentido, como tampoco que Alba, Lina y Sekou le sigan la corriente.

El octavo cuadro supone variaciones importantes en el devenir dramático porque el simulacro pone en riesgo la vida de Alba, mientras Lina y Sekou son víctimas de un escarnio,<sup>152</sup> lo que implicará la renuncia de Lina y su retirada de la competencia.

Por otro lado, resulta desconcertante que en el último segmento del cuadro octavo Sara continúe posponiendo la decisión, y siga aplazando la respuesta definitiva, a pesar de que no queda sino Sekou como postulante. Sekou por su parte al tomar conciencia de la situación, es decir, de que hay un cadáver y por lo tanto una escena del crimen, intenta marcharse, pero Sara lo persuade:

**Sara.-** ¿Llegas a este punto y renuncias a tu recompensa faltando tan poco?... Sería tu última prueba de sacrificio... sólo una prueba más, Sekou, y quedará sobradamente demostrado tu derecho a vivir legalmente en este país... (169).

En el cuadro noveno la situación planteada cambia radicalmente, como ya mencioné, porque hay un cadáver que Sekou descuartiza en escena. Para entonces, hay un exceso de acontecimientos que a pesar de la gravedad moral se confunden y mezclan entre contradicciones y exageraciones; y no han servido para resolver el dilema de Sara. Los extranjeros hacen todo lo que pueden y sin embargo, el esfuerzo resulta inútil.

Sekou después de seguir las indicaciones de Sara y diseccionar el cuerpo sin vida de Alba, entra, en lo que podría interpretarse como un shock, y entonces se queda quieto y en silencio. Tal actitud hace que la postura de Sara, que estaba a punto de elegirlo como ganador, se tambalee y ponga en duda la decisión, hasta anular lo que parecía determinado:

---

<sup>152</sup> En *Club suicida busca...*, también en el clímax de la acción dramática, se presenta un escarnio contra los personajes.

**Sara.-** ¿Sabes? Ésa es una actitud bastante arrogante de parte tuya. ¿Crees que porque tus contendores han sido eliminados ya tienes el éxito asegurado?

**Sekou.-** Sólo... paremos...

**Sara.-** ¿Qué niñadas dices?

**Sekou.-** ¡Paremos ya, ¿no me oye? Digo que paremos ya, maldita sea!

**Sara.-** ¿Y ahora me estás dando órdenes a gritos como los capataces te han gritado a ti? Ni siquiera te he dado el premio y ya estás queriendo ponerme por debajo tuyo. Bastante había escuchado sobre la prepotencia y el odio de los africanos hacia Europa, pero me había resistido a creerlo porque soy una mujer que no guía su vida por prejuicios... Tenías muy bien escondida tu esencia. Te felicito. Eres un gran actor. Pero soy una vieja difícil de timar. Lárgate (172).

El esfuerzo de los personajes para conseguir la residencia española, solo ha funcionado para rebajarlos y humillarlos, para exponerlos como personajes sin pudores y capaces de cualquier artimaña con tal de salirse con la suya. Al final, el escarnio, la muerte de Alba, la competencia descarnada y violenta demuestra el absurdo de la condición del hombre cuando es marginado legalmente, así como los límites irracionales a los que es expulsado, con tal de resolver una situación con otra que lo pueda beneficiar. Sin embargo, los extranjeros son seres marginales y subyugados, que están fuera del mundo, divorciados de él, por no pertenecer al país o territorio que habitan.

Por otro lado, la perspectiva cognitiva en torno a Sara se alterna entre el extrañamiento y la identificación. Hay extrañamiento en un misterio que es sutilmente delineado, durante toda la obra Sara manifiesta su incapacidad de hacer cosas por sí misma debido a que sus manos están deshabilitadas por la artritis. Pero entonces cabe preguntar ¿quién preparó las galletas que le ofrece a los expatriados en la primera escena de la obra? En este asunto que parece banal emerge la intriga y se produce el distanciamiento. El misterio crece al analizar algunas de las palabras de la anciana. Alba le hace una proposición a Sara para aliviar el dolor de las manos:

**Alba.-** Debería ponerlas en agua tibia con sal, ¿quiere que le ponga a calentar un poqui...?

**Sara.-** No hace falta, Alba. He aprendido a vivir con dolores más grandes. Sírvanse cuanto quieran: hay azúcar, leche, crema...

**Said.-** ¿Y las galletas? ¿También son para nosotros?

**Sara.-** Claro, que por poco lo olvido, son galletas recién horneadas.

**Alba.-** Mi Dios le pague.

**Lina.-** Te quedaron deliciosas.

**Sara.-** No las he horneado yo. Sé que todas las abuelitas deberíamos hornear galletas, pero como les digo... la artritis es asunto serio y no me deja hacer prácticamente nada (130).

Sara ha pasado por experiencias dolorosas, pero banaliza su comentario. Lo que alimenta la intriga respecto a su pasado. Posteriormente, procede de una singular manera cuando propone la limpieza del comedor, para poder elegir un candidato. Al comienzo se incluye en la labor: “deberíamos empezar por limpiarlo entonces” (136), y en cuanto los extranjeros aceptan, se excluye de la misión: “Empiecen. De no ser por la artritis les colaboraría, pero como les he dicho, no puedo hacer nada con mis propias manos” (136). Y otra vez se produce extrañamiento. Si Sara pasa los días ayudando a los desahuciados y necesitados ¿cómo lo hace?

A pesar de lo vivido con los cinco inmigrantes, la escenificación de la acción termina con Sara proyectando su futuro, ella continuará ofreciendo ayuda al prójimo, asunto que después de visto lo visto, resulta preocupante:

**Sara.-** Tengo que volver a empezar. Son más de mil volantes. Pero que quede claro que los imprimo siempre en papel reciclable. Hay que aportar un grano de arena para hacer del mundo un lugar mejor, ¿no cree? FIN (174).

La acción dramática en la definición amplia, no tiene un comienzo ni un final concreto, pues se sugiere que lo escenificado ha sido parte de la rutina existencial de Sara, que vive en un bucle, en una rutina de la que, además, sale impune, indiferente.

La estructura de la acción es de construcción cerrada porque hay unidad en la acción, en el espacio y en el tiempo. También rige el principio de integridad, a pesar de que el final es abierto; en el diálogo de Sara que cierra la obra, es insinuado que continuará ejerciendo el servicio de beneficencia en el que tanto cree.

En este caso lo fundamental no es la expectativa que se va configurando mientras Sara toma su decisión, aunque es importante, sino que hay una suma de esfuerzos inútiles, una saturación de labores y tareas que contradicen la idea de lo estático. El dilema no se resuelve pero la acción dramática sufre mutaciones y cambios, por lo que la espera, el paso del tiempo se diluye, para poner en primer término la disposición e intención de ser sacrificado sin importar las consecuencias.

Otros elementos que se relacionan con lo absurdo, son las constantes referencias al mundo de las apariencias. En una conversación contradictoria que

tienen los personajes se busca disimular la realidad del universo ficticio y hacer pasar lo escenificado por algo que no es: una pieza didáctica en el sentido brechtiano. Alba es el primer personaje en afirmar que: “las apariencias no engañan” (131). Sin embargo, gracias a las deformaciones hiperbólicas se va insinuando el tono grotesco y farsesco de lo representado en el que predomina lo absurdo, mientras lo carnavalesco es apenas esbozado. Por ejemplo, mientras Said comparte su sueño, se proporciona una de las claves que develan que, aunque esta pieza parece corresponderse con el tono didáctico, es más bien una representación grotesca y exagerada, que habla de la separación del hombre con el mundo que lo rodea:

**Said.-** Soñé que me había vuelto un árbol enorme y que desde abajo nadie alcanzaba a ver el color de mis hojas, así que no tenía de qué preocuparme. Podía ser simplemente, sin tener que aparentar nada.

**Roman.-** ¿Y luego qué es lo que tiene que aparentar? (142).

Estos indicios que resaltan la idea de “nada es lo que parece”, funcionan para distanciar lo representado y recordar que lo escenificado no es la realidad, aunque se proponga como su analogía o metáfora. A pesar de que Sara insiste en que las apariencias no engañan, la distancia, en la perspectiva ideológica con este personaje, aumenta porque lo escenificado ha sido un espectáculo descarnado. Desde la percepción de Sara la competencia es un rito. Lo que no corresponde con lo experimentado por los personajes que participan en el mismo:

**Lina.-** Pero... ¿quién... quien ganará?

**Sara.-** He dicho que esto no es un concurso. Joder. ¿No me escuchan cuando hablo? (160).

El divorcio con el mundo y la distancia de la perspectiva cognitiva de Sara también es evidente en el clímax de la acción dramática. Lina está estimulando sexualmente a Sekou, en presencia de Sara que está tejiendo, mientras suena música clásica. Lo escenificado descoloca al receptor, transgrede y supera su marco de referencia, es evidente que nada es lo que parece ¿Hasta qué punto el simulacro propuesto de Sara es ficción? Para Sara todo ha sido parte de un ritual en el que debe llevar al límite a los participantes, por lo que no es capaz de entender las implicaciones reales de sus mandamientos.

## V. 2. 10. *Sara dice*

La acción dramática germina a partir de un supuesto: lo que pasaría en una sociedad si el asesinato fuera regulado por una ley en la que, cada cien días, se seleccionara, a través de un sorteo, a una víctima y a su asesino. Esta hipótesis formulada por Mako Saguru indujo al Teatro Petra y a Fabio Rubiano a indagar sobre este posible y sus implicaciones sociales. Hay pues un paralelismo entre el proceso de configuración de la obra y la forma de representación de la tesis, porque las líneas de acción que se desarrollan a partir de las hipótesis metadramáticas que hace Natural, se equivalen con el propio proceso de constitución real de la obra.

En *Sara dice* hay dos líneas de acción fundamentales, la primera se desenvuelve para el Natural que habita el plano intradramático y que está escribiendo o leyendo, en definitiva, describiendo casos excepcionales en los que algunas familias deben ejecutar la norma. Sin embargo, en la acepción restringida, esta línea de acción puede entenderse como una secuencia de sucesos porque la situación planteada, que Natural esté leyendo o escribiendo, no sufrirá ninguna variación o modificación.

La segunda, en tanto es expuesta después de la primera, es la que se desarrolla en el plano metateatral en torno a la familia Toledo, es decir, en relación a Sara, sus cuatro hermanos y la madre, que deben elegir a una víctima para el sacrificio. No obstante, esta línea de acción secundaria tiene más contrastes que la primera, porque supone movimiento en el devenir dramático. En el instante en que llega la notificación, que impone el peso de la ley, los cuatro hermanos y la madre, votan para resolver el dilema y Sara, que se encuentra en su nuevo trabajo en la gasolinera, es elegida por sus familiares como víctima. Por otro lado, el rol del asesino también es determinado por el mismo tipo de sorteo, en el que una familia debe elegir entre sus miembros un ejecutor.

La línea de acción que se desenvuelve en torno a la familia Toledo también puede diseccionarse en la forma tripartita, esto es en planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento expone a Sara buscando un empleo digno con el cual sostener a su familia, mientras que sus parasitarios hermanos permanecen en la casa. El nudo sería el instante en que llega la notificación y empieza el dilema por la selección de un sacrificado, que deriva en el atentado contra la vida de Sara, mientras trabaja en la

gasolinera, y en el inesperado punto de giro: la bala se desvía del objetivo (Sara), y termina hiriendo a una mujer que pasaba por el lugar (Señora Cabeza).

Así pues, con la hospitalización de la Señora Cabeza y la incertidumbre de los personajes implicados en la resolución y ejecución de la ley, empieza a configurarse el desenlace, particularmente porque Sara necesita algún tipo de reparación al descubrir que su familia la seleccionó como víctima, y aunque el desagravio suponga salirse de la ley, porque Sara elige asesinar a su propia familia con la ayuda del Mensajero:

**Sara Antes Yi.-** (*Al doctor.*) Puede proporcionarme 40 miligramos de mercurio y yo soluciono la situación.

**Doctor.-** Está prohibido, solo se consigue en el mercado negro o bajo autorización de la Administración Central. Por otro lado, usted era la víctima, no quien ejecutaba.

**Sara Antes Yi.-** No quiero mercurio para esta señora. Esta señora no me ha hecho nada. Ella podría ser mi mamá y usted... (*A la Hermana de la Cabeza.*) podría ser otra de mis hermanas, y ustedes dos... (*al Doctor y al Verdugo*) podrían ser mis hermanos... (Rubiano, 2013a: 324).

En la línea de acción que envuelve a la familia Toledo se entrelazan otras, por ejemplo, una para El Mensajero, que durante toda la representación se manifiesta enamorado de Sara, pero que le declara su amor en términos “oficiales” hasta el desenlace. Y otra, que es la breve historia de las hermanas Cabeza, el médico y el victimario, cuyas intervenciones aparecen en la forma de episodios menores.

La línea de acción de la familia Toledo, en la acepción restringida, puede equivaler con una acción, ya que en su desarrollo esta se puede segmentar como sucesión de acciones dramáticas, suponiendo la estructura triple (comienzo, nudo, desenlace) y las variaciones o movimientos que la caracterizan.

La otra línea de acción es la que se desarrolla para Natural y sus padre-abuelos (los que habitan el plano metateatral) en tanto implica a otra de las familias que deben seleccionar una víctima para el sacrificio. Para los padres no hay dilema, es evidente que Natural es quien debe ser sacrificado, a menos que tuviera un hermano transexual. Sin embargo, esta línea de acción es una hipótesis del Natural que se encuentra en el primer nivel de realidad, y que en la acepción restringida de la definición de acción sería una suma de sucesos, ya que nada de lo que hacen los personajes supone cambios en el devenir dramático de esta falsa hipótesis o suposición. En conclusión,

la forma de construcción de la acción es más abierta que cerrada y el drama es de acción.

Respecto a la segunda meta-categoría que da cuenta de lo absurdo, hay des-familiarización con el universo representado cuando la Referente (la presentadora de la radio), empieza a introducir las pautas que rigen el universo ficticio:

**Referente.-** La vida era casi imposible de llevar en esta patria. El terror se comprobaba día a día. Hasta que llegó la Norma. Todos nosotros sabemos que cualquiera, usted... (*Señala al frente.*)

Yo... (*Se señala a sí misma.*) Cualquier familia, ciudadano o ciudadana de este país pueden ser los escogidos antes de cien días, para cumplir con su deber de víctimas o ejecutores. Todas las comunidades religiosas están de acuerdo, los nuevos concilios aprobaron la Norma, las organizaciones sindicales, los gremios, todos estamos con ella. Al principio fue duro, lo sabemos, las primeras familias sufrieron y por eso las consideramos héroes de nuestra pacificación (308).

No hay identificación con la perspectiva cognitiva de la Referente, ya que habita un universo que se rige por unas leyes sociales que son desconocidas por los receptores de la pieza. De tal modo, hay extrañamiento o distancia representativa y en ese sentido el marco de referencia del espectador es puesto en crisis, pues no puede evitar la percepción de una distancia enorme con lo representado y una separación completa y radical ante ese mundo.

Otro segmento en que lo absurdo se manifiesta, es en el atentado a Sara, pues se provoca la distancia representativa por la manera en que el personaje femenino resulta ileso del intento de asesinato. La forma en que son narrados los hechos, hace que resulten insólitos y *non sense*:

**Sara Antes Yi:** Cuando la bala va a la altura de los puestos de atrás del carro, un hombre con aspecto de musulmán cruza a toda velocidad la escena, es más rápido que la bala, toma la bala, se quema con la bala, le cambia el rumbo, evita que impacte contra mí y la redirige hacia otro lugar.

En el otro lugar, una señora recibe el impacto en el cuello.

El hombre con aspecto de musulmán sigue su carrera.

El hombre de gabardina y sombrero, dice: Nooooooooo.

Yo suelto la manguera de gasolina. Me quedo sentada en el piso (321).

Es pues para destacar la arbitrariedad con que la bala se desvía. No hay una relación lógica o de causalidad directa que permita explicar la interferencia del musulmán, lo que hace que el nuevo rumbo de los hechos resulte sin razón.

Para provocar la des-automatización en relación a lo representado el dramaturgo de la obra juega a poner en crisis el marco de referencia del receptor, a través de las contradicciones, la exageración y lo *non sense*. Así, en tanto se acerca el final de la obra, se van acrisolando, con cierta desmesura, una serie de acontecimientos desproporcionados que se aplican a la estructura dramática y que van saturando las relaciones entre los personajes, lo cual supone el aumento de la distancia representativa, el extrañamiento o la des-automatización:

**Mensajero.-** La comida ya está en la mesa. (*Timbra el teléfono fijo. Contesta. Mira a Sara antes Yi.*) Se murió la señora. Nadie más tiene que morir.

**Todos.-** ¿Qué señora? ¿Quién?

**Mensajero.-** Fue una falsa alarma, revivió y se mantiene estable.

**Todos.-** Qué bien.

**Andy.-** Delicioso.

**Emily.-** ¿Cómo se llama este plato?

**Mensajero.-** Mercurio.

**Larry.-** Como el planeta (326).

En la cita, es notable la contradicción como estrategia para producir la des-automatización o el extrañamiento en el eje de la recepción de la obra. Primero cuando El Mensajero afirma que la Señora Cabeza se murió y luego, cuando lo niega. Este tipo de “amague” supone en el receptor la imposibilidad de configurar un esquema sobre la veracidad de los hechos y lo obliga a estar alerta en relación a lo representado que puede cambiar impredeciblemente, en cualquier momento, sin tener en cuenta los esquemas de la lógica cotidiana.

También hay extrañamiento en la banalidad con que los personajes se alimentan con el mercurio, sin reaccionar a su peligrosidad y por el contrario llamando la atención sobre el aspecto más trivial, que el mercurio se llama como el planeta. Según lo mencionado por Esslin en su tratado sobre el Teatro del Absurdo, lo no racional tiene que ver con la carencia de argumentación o justificación lógica sobre las cosas. Y una analogía de esa sinrazón, se presentó en un hecho real ocurrido a Samuel Beckett:

En una calle de París fue apuñalado por un individuo de los bajos fondos que le había acosado pidiéndole dinero, por lo cual tuvo que ser hospitalizado con una perforación pulmonar. Más tarde, cuando se restableció de su herida, Beckett fue a la prisión a ver a su agresor. Preguntó al apache por qué le había atacado y recibió como respuesta: “Je ne sais pas, Monseur”. [No sé porque lo hice, señor.] (Esslin, 1961: 27).



En la escena final de *Sara dice* hay un cambio de poética, como bien mencioné en otro apartado. Sara y El Mensajero tienen una relación afectiva poco convencional, así que se muestra la manera en que los dos personajes se comprometen con el otro. Sara exige insólitas demostraciones de amor y El Mensajero hace unas extravagantes promesas de amor, que desequilibran y/o ponen en crisis los preceptos convencionales, o tradicionales que los espectadores tienen:

**Mensajero.-** No puedo vivir sin ti. Me voy a escoger a mí mismo en el sorteo como víctima.

**Sara Antes Yi.-** No eres capaz.

**Mensajero.-** Sí, no soy capaz.

**Sara Antes Yi.-** Por lo menos dime que sí lo eres.

**Mensajero.-** Entonces te voy a mentir.

**Sara Antes Yi.-** No, porque cuando tu me digas que eres capaz, yo te miento diciéndote que te creo (Rubiano, 2013a: 331).

## VI. Conclusión

Lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo son nociones anteriores al período de los años noventa del siglo XX, como he expuesto a lo largo de este estudio. A su vez han pasado de procesos en vida a formas socializadas. Resulta interesante que al pasar por la socialización son desechados los aspectos indeterminados y experimentales de estos conceptos, recordemos que lo épico y lo absurdo no estaban concluidos ni para Brecht ni para Esslin.

Las tres estructuras de sentimiento que aquí he definido se establecen como aquello que Williams denomina lo social. Estas formas son re-apropiadas, recicladas y connotadas de experiencias específicas del contexto y la historia, o por “una situación nacional”, así como de percepciones e interpretaciones particulares. Pero más interesante es que estas formas socializadas y “dadas” aparecen combinadas en las piezas dramáticas revisadas, es decir, en los productos que hacen parte de un proceso creativo individual que busca comunicar una percepción personal sobre la realidad y la historia colombiana y que todavía está en curso. En las piezas, según hemos visto, confluyen estas tres estructuras de sentimiento, solo que dependiendo de la obra alguna forma y tono predomina sobre los demás o, como en el caso de las piezas de Vallejo, puede ser básicamente nulo. Son pues los grados de intensidad y la interacción de las búsquedas personales aquello que varía de un producto a otro. Así bien, la combinación de lo carnavalesco, lo épico, lo absurdo en el teatro se convierten en los tres pilares que configuran una estructura de sentimiento diferente y compleja que caracteriza al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI.

La realidad colombiana es la materia que nutre a las piezas dramáticas. Por eso lo épico y lo carnavalesco en una obra como *Gallina y el otro*, por mencionar un ejemplo, ayudan a hablar y a dar cierta forma a un hecho verídico muy específico: la masacre de campesinos. En ese sentido, lo carnavalesco, lo épico y la realidad colombiana se acrisolan en un producto, y esta mezcla configura un nuevo valor, otro tono, una estructura de sentimiento diferente, pues la pieza intenta referenciar a través de unos mecanismos “dados”, que son re-apropiados y re-significados, una realidad concreta y exclusiva del contexto: la historia de violencia entre las guerrillas, los

paramilitares y los militares, que sin ser la misma experiencia que expresó Brecht, pues él se refería a la experiencia de las guerras mundiales, o que analizó Bajtin en la literatura de Rabelais, tiene concordancias con esas experiencias anteriores. En la época de Brecht y en la actualidad colombiana se atenta contra la vida humana.

Por otro lado, no hay que olvidar que las formas carnavalescas dan cuenta de la conciencia que atenta contra la cultura oficial, mientras que el teatro épico supone la conciencia de la posguerra. Así bien, lo épico y lo carnavalesco se convierten en manifestaciones simbólicas que conservando sus valores esenciales, se ajustan a otra realidad y a otro período histórico y se vuelven sintomáticos del abuso de poder y del desprecio por la vida y lo humano. Pareciera entonces que, desde la etapa histórica que Brecht vivió, a la actual, no han ocurrido los cambios de conciencia trascendentales que él esperaba, por lo menos no en Colombia.

Las piezas de este corpus dan cuenta de una experiencia similar, es decir que sí hay una relación entre ellas: el entorno es difícil, así ocurre en *Se necesita gente con deseos de progresar*, cuya acción se desenvuelve en un espacio decadente y asfixiante; en *Pasajeras*, donde las mujeres eligen la huida, el desplazamiento geográfico por un territorio que provoca perturbación y desconfianza; en *Segundos* el espacio es enigmático y misterioso, incluso La Dama y Feliza vienen huyendo de una situación violenta; en *Mosca* hay una guerra y el vano intento de una tregua; en *Club suicida busca...* hay un precipicio afuera del club por si alguien quiere saltar. Semánticamente es interesante subrayar que el afuera es el espacio del abismo, de la nada, lo que supone una concomitancia con *Segundos* puesto que, desde que llega El Vacío al pueblo, el afuera se vuelve el territorio de lo insólito; en *Gallina y el otro*, repentinamente caen ráfagas de fuego y aunque se advierte el peligro desde el comienzo de la acción, el desenlace catastrófico es inevitable; en *Magnolia perdida en sueños*, Medellín está invadida de violencia; en *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*, el templo de lo paranormal está situado en lugar arriesgado en el que podrían robar el vehículo en cualquier momento, pero el interior de ese templo también es decadente, recordemos que en él se cometen todo tipo de crímenes; en *Purgatorio express*, los personajes son marginados por el entorno debido a su situación de inmigrantes; y en *Sara dice*, el peligro del entorno está regulado por una norma, que en todo caso produce insatisfacción. En ninguna de las obras hay armonía con el hábitat.

En la piezas analizadas, excepto en *Se necesita gente con deseos de progresar* donde se manifiesta más bien el abandono, la muerte si no acecha es patente. Y la violación es un atropello referenciado en siete de diez obras. Así pues, la relación de los personajes con el contexto implica un conflicto, un obstáculo, una dificultad, un peso o una presión. El entorno no es indiferente para ninguno de los dramaturgos investigados.

También puedo destacar que en ocho de las diez obras los personajes tienden a la deshumanización, excepcionalmente en las dos obras de Vallejo ocurre lo contrario, las *dramatis personae* se inclinan hacia la humanización, quizá porque la violencia aparece como parte del conflicto central. Entre el Cerdo de *Gallina y el otro* que es torpe y desagradable hay una relación de parentesco con Chirón, personaje dramático de *Mosca*, pero incluso a pesar de ser horrendos y deformados, en algún momento son capaces de provocar ternura. Que los personajes tiendan a la deshumanización o animalización me parece sintomático de una percepción similar frente a la sociedad actual: Colombia es uno de los países en donde más se atenta contra los derechos humanos. Esto supone que hay una degradación y decadencia por lo humano que se manifiesta en el teatro, particularmente en la relación de los dramaturgos con sus personajes.

Las obras investigadas referencian un contexto delimitado por tres variables, aunque no necesariamente en interacción: la desigualdad económica, la violencia y la carencia de oportunidades. La transformación que pretendían los movimientos estudiantiles y campesinos en los años sesenta, no ocurre y no ha ocurrido. Las problemáticas sociales se mantienen sin encontrar una resolución óptima, lógica y plausible que sea aprovechable y satisfactoria para el bien común en vez del bien individual. El gran problema económico, político y social no se ha resuelto desde los tiempos de la Independencia y de la configuración de una República, ni tampoco a lo largo del siglo XX ni en el umbral del siglo XXI, al menos eso es lo que señalan las piezas aquí exploradas. De ahí que en los productos dramáticos aparezca la percepción del tiempo como algo que se repite o que pesa; este transcurre lentamente, la idea del tiempo es terrible e insoportable en *Club suicida*, *Se necesita gente con deseos de progresar*, *Pasajeras* y *Segundos*, porque después de tantos años la vida y el bienestar social siguen siendo amenazados, violentados y despreciados.

Si aceptamos que la forma es el contenido, no se puede separar el discurso o la ideología que cada una de estas formas tiene intrínseca. De tal manera, la utilización

de lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo, implica la persistencia de puntos de vista heterogéneos que manifiestan una inconformidad social. Los significados y valores que conservan las tres sub-categorías de este trabajo funcionan para hablar de una sociedad que, a las puertas de siglo XXI no termina de perfeccionarse, más bien sigue en crisis.

Es pues interesante descubrir que lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo son mucho más que convenciones o formas arbitrarias, pues también son representativas de ciertas intenciones ideológicas o gestos políticos. Gracias a que la tradición es selectiva no podría pensar que la implementación de tales formas sea una casualidad sino que está condicionada por unos intereses, tiene una intención crítica que no debe minimizarse. Perduran en el teatro colombiano de hoy tales formas, porque en ellas hay sujeta un tipo de conciencia sobre lo humano en relación con el mundo que todavía está en desarrollo, que aún es objeto de reflexión y revisión. Sus intenciones esenciales funcionan para comunicar el desconcierto y desacuerdo que produce el sistema social actual; el modelo de la cultura occidental que a Colombia, en tanto latitud colonizada le fue impuesto y que se sustenta en el capitalismo, el individualismo y la muy discutible idea de progreso.

La vigencia de lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo en el teatro colombiano en el umbral del siglo XXI demuestra que los procesos de transformación cultural, ideológica e histórica ocurren mucho más despacio de lo que podría pensarse. Lo interesante es que con la llegada de un nuevo siglo, las expectativas de cambios substanciales aumentan, aunque bien sea en un sentido irónico como expone Reinel Robayo, cuando espera con ansiedad el fin del mundo. Pero ya hemos visto, la distancia entre los propósitos y los hechos puede llegar a ser enorme.

Hay entonces grandes concomitancias entre las piezas dramáticas. En el ámbito de las minucias se me ocurre nombrar que un personaje como Severo Barrientos que aparece en *Se necesita gente con deseos de progresar*, de José Domingo Garzón, tiene conexiones con Marcio, que aparece en *Segundos*, de Carolina Vivas. Ambos personajes están conteniendo la angustia y desesperación radical que les provoca el entorno y que se manifiesta en un rasgo corporal, que cabe en las denominadas imágenes grotescas, particularmente en los ojos a punto de explotar, que como ya sabemos suponen la presión que el aplastante mundo exterior puede llegar a ejercer. A su vez, entre Rafael Antonio y Ernesto, hay un mismo rasgo de caracterización, el de la ambivalencia entre hombre y niño, el primero es “*un viejo*

de 35 años” y el segundo un “niño de treinta y cinco años, hijo de Tránsito”, este tipo de caracterización ambivalente supone un significado: a pesar de que son personajes que físicamente han alcanzado una edad adulta, no han logrado desenvolverse de una manera independiente y con conciencia de sí mismos. Pero entre estas dos piezas dramáticas existe otro paralelismo: en la obra de Garzón los personajes son capturados o encerrados en el espacio, tal cual sucede en la casa de los cuatro hermanos Marcio, Sara, Rita y Flor, que están encerrados en el interior de un espacio asfixiante en *Segundos*. Este ejemplo se puede interpretar como una percepción común del entorno, en el que hay una sensación de encierro e impotencia frente al contexto real, y de no saber cómo moverse de ahí, cómo transformar esa situación de violencia y desigualdad económica y social que nos sobrepasa.

Rafael Antonio, *dramatis personae* de *Se necesita gente con deseos de progresar* y *La mujer de Pasajeras*, pieza dramática de Ana María Vallejo, no pueden recordar si han echado llave a la puerta de sus casas, semejante descuido es aceptable si tenemos en cuenta que hay preocupaciones existenciales más profundas; en el primer caso la adquisición de un empleo para asegurar la supervivencia y en el segundo, la huida que provoca el temor de la guerra, al conflicto armado que vive el país desde hace más de una treintena de años.

En *Mosca*, *Se necesita gente con deseos de progresar* y *Club suicida busca...*, hay un personaje hipocondriaco, en el primer caso es Lavinia, la princesa cuarentona (en ella también entraría la ambivalencia entre niña y mujer mencionada más arriba), en el segundo Gabriela Fuentes y en la pieza de Rozo, Gregorio. Lo que exterioriza un tipo de sociedad enferma, donde las gentes no están lo suficientemente sanas como para poder responder o enfrentarse a los retos y obstáculos que propone el contexto, o que se enferman como mecanismo de defensa. ¿Será una exteriorización de malestar de la cultura que proponía Freud? “Los pueblos están enfermos de rabia” es una de las premisas semánticas que arroja una obra como *Magnolia perdida en sueños*.

Los elementos personales o privados, que podrían entenderse como distintivos de cada creador, solo podrían afirmarse de una manera menos equívoca con una investigación posterior que dé cuenta de la obra de cada uno. No obstante, a grandes rasgos aquí se alcanza a percibir que hay asuntos constantes en las dos piezas de Garzón, por ejemplo que Dora White y Deyanira parecen esbozar el perfil de un tipo de mujer superficial y grotesca, que hasta se puede relacionar con algunos personajes femeninos de Rozo. No obstante, ¿no es hora de que los personajes femeninos se

salgan de la banalidad con que se configuran tópicamente? ¿Acaso las mujeres solo piensan en el horóscopo? Ya en el ámbito más formal Garzón suele trabajar con una forma del diálogo que podría ser uno de los rasgos de su estilo: la apelación a los espectadores, forma que de por sí se ha venido utilizando en el teatro desde tiempo atrás.

En el caso de Vallejo, los personajes femeninos como Mariana o La mujer tienen una batalla filosófica y existencial en la que no saben cómo asumir la situación que las envuelve y tarde o temprano descubren que “tal vez irse no sirve de nada”. O en las indagaciones de Vivas aparece lo mágico, lo paranormal, el misterio como parte de la realidad.

En los casos de Garzón y Vivas hay procesos similares, puesto que Garzón pasa de un tono que se acerca mucho al absurdo y lo carnavalesco en *Se necesita gente con deseos de progresar*, a un tono enfáticamente más carnavalesco en *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*. ¿Qué ocurrió de una obra a otra? Mientras que Vivas parte de un matiz completamente absurdo en *Segundos* a uno enfáticamente épico en *Gallina y el otro*.

En *Mosca y Sara dice* Rubiano acude al anacronismo. Vimos que es una particularidad de su estilo que, en mi opinión, representa cómo nuestra realidad es habitada con los vestigios del pasado, tradiciones, huellas, rastros de otras épocas y contextos que se niegan a desaparecer. Nuestra época no es un invento del hoy, somos presencias que llegan al mundo y que han de convivir con ideas que las gentes de otras épocas han dejado y defendido. Vivimos en una permanente interacción entre sentimientos, impulsos y caprichos de la experiencia personal, que se confrontan con lo social y dado, esa es, en parte, la complejidad del entramado cultural.

En los productos de Fabio Rubiano y Pedro Miguel Roza hay una concordancia entre lo absurdo y lo carnavalesco. En estos dos casos las convenciones apuntan a una dirección muy concreta, un estilo paródico, exagerado y desproporcionado, grotesco y ambivalente. Esta combinación los coloca como representativos de una vertiente claramente determinada dentro del teatro colombiano del siglo XXI, vertiente que empieza Rubiano y que Roza sigue de cerca.

Ana María Vallejo, en las dos piezas revisadas, también es constante en la selección de sus procedimientos, pues mantiene un tipo de convención dramática más bien naturalista, aunque en los dos ejemplos estudiados, *Magnolia perdida en sueños* y *Pasajeras*, hay cierta tensión entre el tipo de situaciones que quiere expresar y las

convenciones que utiliza para ello, tal es el caso de las intervenciones de Magnolia, que rompen con el carácter “verdadero” de la pieza y distorsionan levemente ese intento de realidad, debido a la forma del diálogo, el monólogo, que no deja de ser un artificio, una convención teatral, y de provocar por su propia naturaleza el extrañamiento. Mientras que en *Pasajeras*, resulta indecoroso para el modo teatral, quizá menos para el cine, ubicar la acción dramática en el interior de un vehículo, que parece ser realista, y esto siempre supondrá un obstáculo para la visión de los espectadores.

Por otro lado, he constatado que hay un discurso hegemónico sobre la historia del teatro colombiano debido a que la investigación ha sido una asignatura escasamente desarrollada. Hay muchos agujeros negros que deben y pueden ser habitados, e incluso, las narraciones de los personajes más significativos deberían ser objeto de revisiones y desarrollos teóricos. Me parece un error dar por terminada o “dada” esa historia. Quizá por eso no pude evitar la ironía en uno de los subtítulos del estudio, “los años sin cuenta” y todos los períodos anteriores no han sido reconocidos y valorados como bien merecen, como tampoco las producciones y prácticas más actuales. Inclusive el movimiento del *nuevo teatro*, que quizá sea el fenómeno más estudiado, urge de una revisión formal, estructural y crítica.

El discurso “oficial” sobre el teatro colombiano tiende a destacar el aspecto ideológico, es decir a subrayar la función social que persigue el teatro porque en un país que vive en un estado de permanente violencia y pobreza económica, parece infame no intentar denunciar y sensibilizar a los receptores sobre esa lamentable situación; esta postura es una constante del siglo XX y termina haciendo del teatro un ejercicio enfáticamente didáctico. El problema es que se separa la forma del contenido, como si la función de la obra, o el mensaje, el tema, fuera aislado de sus medios de expresión. Así bien, uno de los descubrimientos de esta investigación, al inspeccionar la historia, fue comprobar qué poco se habla del teatro colombiano desde sus estructuras y formas, es decir a partir de aquello que hace de lo dramático algo distinto de la novela, el cine y la danza.

En general, las investigaciones aquí revisadas se centran en destacar elementos biográficos, contextuales y anecdóticos, por lo que los análisis formales y el estudio de la obra de los dramaturgos ha sido un asunto poco aprovechado. Esto parece sintomático de un movimiento más preocupado por la creación y auto validación que por la reflexión y sistematización. De ahí que resulte obvio el surgimiento de aquella



tendencia que persiste, la que centra las discusiones del teatro en los procesos creativos, que en mi opinión son arbitrarios, subjetivos e inconscientes, a menos, claro, que estemos hablando de una producción industrializada, mecanizada o sistematizada en fórmulas.

La mirada historicista, sutilmente esbozada en el primer capítulo, también permite dilucidar que en cada uno de los períodos se ejecutan unas estrategias que han estado en consonancia con las formas y modelos que aparecen en otras latitudes, particularmente las europeas, o que, desde otro punto de vista, hacen parte de las convenciones y estructuras del modo teatral.

También hemos visto que después de varios intentos, los de algunos aficionados al teatro durante el siglo XIX, el teatro como práctica constante y valorada empieza a solidificarse a partir del siglo XX, pues hay una mejor organización, sobre todo en relación a la práctica escénica y al trabajo del actor. Por lo tanto, me arriesgaré a concluir que el gran aporte que nos deja el siglo XX es el de la consolidación del ámbito actoral y de un movimiento teatral independiente, pues no existe la figura de un teatro nacional o tradicional, como bien ocurre en otros lugares del mundo, sino numerosas agrupaciones y organizaciones teatrales. Y en cambio, la dramaturgia, la investigación y la crítica son las instancias que, supongo, habrán de desarrollarse y consolidarse de una forma más madura a lo largo del siglo XXI.

## VII. Bibliografía

ABRIL, L. D. (2007): “El suicidio como motivo artístico, entrevista a Pedro Miguel Rozo”, en *Contexto* [En línea] No. XIII, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, disponible en: [http://www.uncontexto/inf\\_especial\\_007.htm.unal.edu.co/](http://www.uncontexto/inf_especial_007.htm.unal.edu.co/) [Consulta el 20 de mayo del 2010]

AGUILERA, M. (1999): “Caída de Rojas Pinilla: 10 de mayo 1957”, en *Credencial Historia* [En línea] No. 117, Bogotá, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117caida.htm> [Consulta el 12 de Marzo del 2012]

AGUILÚ DE MURPHY, R. (1989): *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos.

ALATORRE, C. (1986): *Análisis del drama*, Colección Escenología, Jalisco, Grupo Editorial Gaceta.

ALAIX DE VALENCIA, H. (1992): “Autos sacramentales en Popayán”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. V, Bogotá, Círculo de Lectores, 261- 262.

ALDANA, J. (2008): “Consolidación del campo teatral bogotano. Del movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo” en *Revista colombiana de sociología*, No. 30, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 111-134.

ALDANA, J. y C. MENESES. (2012): “Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia”, *Becas de investigación teatral 2012*, Colección Pensar el Teatro, Bogotá, Ministerio de Cultura, 11-144.

ÁLVAREZ D'ORSONVILLE, J. M. (1956a): “Antonio Álvarez Lleras”, *Colombia Literaria. Reportajes*, Vol. I, Bogotá, Biblioteca de Autores Contemporáneos, 477-482.

– (1956b): “José Prat”, *Colombia Literaria. Reportajes*, Vol. I, Bogotá, Biblioteca de Autores Contemporáneos, 483- 490.

ÁLVAREZ LLERAS, J. (1924a): “Algunas consideraciones sobre el teatro nacional”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Nos. 10 y 11, Bogotá, 303- 323.

– (1924b): *Los mercenarios*, Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1941.

– (1926): “Una hora con Antonio Álvarez Lleras”, *Lecturas Dominicales: suplemento semanal El Tiempo*, Vol. VII, No. 152, Bogotá.

– (1935): *Viboras sociales y El fuego extraño*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, Teatro, No. 98, Bogotá, Minerva.

– (1945): “El teatro visto por un comediógrafo”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 250- 262.

ALZATE, L. (2009): “Conversando con la otra: aproximaciones al imaginario del teatro femenino en Colombia”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 38- 43.

ANTEI, G. (1978): “Apuntes sobre ‘Guadalupe Años sin cuenta’ ”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 530-545.

ARAQUE, C. (2005): *El destino del caminante*, Colección Teatro Colombiano, Vol. VIII, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

ARBELÁEZ, O. (1988): “Manizales, un espacio de encuentro”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 369- 372.

ARBELÁEZ, J. y E. ESCOBAR. (1992): “El nadaísmo”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 4, Bogotá, Círculo de Lectores, 271- 274.

ARCILA, G. (1983): *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora-política cultural*, Bogotá, Ediciones CEIS.

ARÉVALO, G. A. (1978): “Jairo Aníbal niño, trabajador del teatro colombiano”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 546-563.

ARÉVALO, F. (2006): *Ni con palo ni con rejo*, Colección Teatro Colombiano, Vol. X, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

ARÉVALO, M. (2013a): “Nunca pienso en hacer una obra para llenar un teatro”, en *Revista Artificio* [En línea] disponible en:  
[http://www.revistaartificio.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=86:en-hacer-una-obra:&catid=13:contenido-camerino&Itemid=133](http://www.revistaartificio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=86:en-hacer-una-obra:&catid=13:contenido-camerino&Itemid=133) [Consulta el 4 de agosto 2012]

– (2013b): “Reclusión en el convento de Dostoievski”, en *Revista Artificio* [En línea] disponible en:  
[http://www.revistaartificio.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=122:reclusion-en-el-convento-dostoievski:&catid=13:contenido-camerino&Itemid=133](http://www.revistaartificio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=122:reclusion-en-el-convento-dostoievski:&catid=13:contenido-camerino&Itemid=133) [Consulta el 4 de agosto de 2012]

ARISTÓTELES: *Poética*, Trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

ARIZMENDI POSADA, I. (1989): *Presidentes de Colombia 1810-1990*, Bogotá, Planeta.

ARMANDO, E. (1998): “El Teatro Experimental La Mama en la dramaturgia nacional”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 22, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/760/735> [Consulta el 4 de noviembre del 2012]

ARROM, J. J. Y J. M. RIVAS SACCONI. (1960): *La láurea crítica de Fernando Fernández de Valenzuela, primera obra teatral colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 3- 11.

ARTAUD, A. (1938): *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa.

ASSAD, J. (2005): *Parábola del Edén o confesiones de un pecado muy original*, Colección Teatro Colombiano, Vol. VII, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

AZCÁRATE, P. (1978): “El nuevo teatro y la CCT”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 435- 459.

BAJTIN, M. (1965): *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*, Trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

BARBA, E. (1981): “Diálogo con Brecht”, en *Texto y contexto*, Trad. Lluís Masgrau, No. 32, Bogotá, Universidad de los Andes, 1997, 68-79.

BARBA, E. y N. SAVARESE. (1990): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Trad. Raúl Laiza, Arturo G. Peixoto (et al.), Bilbao, Artezblai, 2012.

BARBA, E. (1996): *Teatro, soledad, oficio y revuelta*, Trad. Lluís Masgrau y Rina Skeel, Argentina, Catálogos, 1997.

BARRERA, E. (1971a): “Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 263-272.

– (1971b): *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*, Madrid, Plaza Mayor.

BARRERO, P. (1988): “El teatro universitario”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 343-345.

BELLO, G. (1993): “Amores simultáneos: Memoria de un grito”, en *Gestus*, No. 5, Bogotá, 81.

– (1996): “El rehen”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 32-33.

BELLO, G. REYES, C. J. y L. A. SANABRIA. (2006): *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*, Colección Teatro en Estudio, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.

BELLO, G. (2007): “Otras voces, nuevos públicos”, *El País* [En línea] Madrid, disponible en: [http://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195862773\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195862773_850215.html) [Consulta el 4 de Agosto del 2010]

– (2012): “Memorias de lo efímero”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, No. 17, Bogotá, 4- 9.

BENJAMÍN, W. (1930-1939) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975.

– [1935]: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Trad. Wolfgang Erger, Madrid, Casimiro, 2012.

BONNETT, P. (1997): “¿Está muerto el Teatro Libre?”, en *Texto y contexto*, No. 32, Bogotá, 80- 83.

BOSCH GARCÍA, C. (1959): *La Técnica de la investigación documental*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1963.

BRECHT, B. (1933-1947): *Escritos sobre teatro*, Trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba, 2010.

– (1948): *El pequeño organon para el teatro*, Trad. Christa y José M. Carandell, Cuadernos de Crítica Literaria, No. 1, Granada, Editorial Don Quijote, 1983.

BROOK, P. (2010): “Peter Brook ‘el teatro no es el lugar idóneo para el debate’ ”, *El País semanal*, No. 1.751, 28- 32.

BUENAVENTURA, E. (1970): “Teatro y cultura”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 285- 296.

– (1973): *La denuncia*, Cali, CITEB, 2010.

– (1985): “Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXII, No. 4, Bogotá, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm> [Consulta el 8 de marzo del 2010]

– (1988a): “Texto verbal y textos no verbales”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 52- 54.

– (1988b): “Un movimiento con conciencia histórica”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 305- 306.

– (1992): *Máscaras y ficciones*, Cali, Universidad del Valle.

CAICEDO ROJAS, J. (sin fecha): “Recuerdos y apuntamientos”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 209-214.

CAJAMARCA CASTRO, O. (1988): “Festival Iberoamericano de Teatro”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 22, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/765/740> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

– (1990a): “*Alicia Maravilla Star*, o la búsqueda de la felicidad”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 23, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/833/808> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

– (1990b): “¡Hacia dónde va el teatro en Cali!”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 24, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/854/829> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

– (1990c) “II Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá: Mucha danza, poco teatro”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 24, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/855/830> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

CAMACHO, R. (1978): “La ‘creación’ y la crisis de autores en el teatro nacional”, *Materiales para un historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 480- 482.

– (2001): “La experiencia de la escuela de actores del Teatro Libre de Bogotá”, *Foro de teatro y memoria desconcertados*, Bogotá, Antropos, 63- 66.

– (2005): “Contra viento y marea”, *Teatro Libre de Bogotá: 1973-2005*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A., 14- 53.

– (2013): “ ‘No se puede no tener un nombre’: Ricardo Camacho”, *El Tiempo* [En línea] disponible en: [http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/ARTICULO-WEB-NEW\\_NOTA\\_INTERIOR-12814513.html](http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12814513.html) [Consulta el 26 de mayo del 2013]

CAMACHO LÓPEZ, S. (2009): “Los nuevos designios del destino en *Pies hinchados* de Ana María Vallejo”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 44- 49.

CAMACHO LÓPEZ, S. LOZANO, E y P. M, ROZO. (2012): *La construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea*, Teatro en Estudio, Colección Arte Dramático IDARTES.

CAMARGO, B. (1996): “Trece años por los caminos del mito”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 12-14.

CAMUS, A. (1942): *El mito de Sísifo*, Trad. Luis Echávarri, Madrid, Alianza, Buenos Aires, Losada, 1985.

CALINESCU, M. (1977): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2003.

CALVINO, I. (1988): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Trad. Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Ediciones Siruela, 1998.

CALKINS, C. (2013): “El Teatro Libre celebra sus 40 años de actividad”, en *Javeriana digital. Comunicación Social y Periodismo* [En línea] Bogotá, Universidad Javeriana, disponible en: <http://javerianadigital.com/el-teatro-libre-celebra-sus-40-anos-de-actividad/> [Consulta el 5 de junio del 2013]

CÁRDENAS PAULSEN, T. (2009): “Cuarto frío”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 90 -109.

CARO BAROJA, J. (1965): *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1983.

CASTRO CARVAJAL, B. (1996): “Policarpa Salavarrieta, Guaduas celebra este mes el bicentenario del nacimiento de la Pola. Heroína por excelencia de la República”, en *Credencial Historia* [En línea] No. 73, Bogotá, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero1996/ener2.htm>

CHEJOV, M. (1942): *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba, 2008.

CHERY, D. (2008): *Aviones de papel*, Colección Teatro Colombiano, Vol. XIII, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

COLLAZOS, O. (1972): “Brecht, Weiss y otros malentendidos. Notas para una historia”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 483- 488.

CORDOVEZ MOURE, J. M. (1893): “Espectáculos públicos”, *Reminiscencias: Santa Fe y Bogotá*, Vol. I, Bogotá, Editorial Kelly, 1946, 41- 63.

CUERVO, M. C. (2007): “El teatro colombiano ¿en crisis?”, en *Semana* [En línea] Bogotá, disponible en: <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-teatro-colombiano-en-crisis/86121-3> [Consulta el 26 de junio del 2012]

– (2008): *¿Se siente usted bien?*, Colección Teatro Colombiano, Vol. XII, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

CULLER, J. (1982): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1984.

DAUSTER, F. y L. LYDAY. (1974): *En un acto: nueve piezas hispanoamericanas*, New York, D. Van Nostrand Company.

DEL SAZ, A. (1964): *Teatro hispanoamericano*, Tomo I, Barcelona, Editorial Vergara.

DE ORBEA, F (sin fecha): *Comedia nueva. La conquista de Santa Fe de Bogotá*, Colección Héctor H. Orjuela, Bogotá, Guadalupe, 2002.

DE ORY, J. A. (2004): “Testimonio de Carlos José Reyes”, en *El Malpensante* [En línea] No. 56, Bogotá, disponible en: [http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=1089](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1089) [Consulta el 4 de enero del 2013]

DE TORO, F. (1988): “El Odin Teatret y Latinoamérica”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 22, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/761/736> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

– (1999): *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Iberoamericana.

DE VELASCO, M. M. (1987): *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*, Bogotá, Memoria.

– (1989): “La proyección teatral de la masacre de las bananeras”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 23, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/802/777> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

DE ZUBIRÍA, J. (2006): *Los modelos pedagógicos*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.

DÍAZ, N. G. (1988): “IX Festival Internacional de Teatro (Manizales, 1987)”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 21, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/741/716> [Consulta el 8 de marzo del 2012]

DÍAZ VARGAS, H. (2009): “El Teatro Popular de Medellín y sus treinta años”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 22 -24.

DIETERICH, G. (1974): *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

– (2004): “Prólogo: Tratar a Brecht”, *Escritos sobre teatro. Bertolt Brecht*. Trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba, 2010, 11- 16.

DUBATTI, J. (2002): *El Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Colección Textos Básicos, Buenos Aires, Atuel.

DUQUE, F. y J. PRADA. (1993): “Consideraciones sobre la Creación Colectiva”, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Colcultura.

– (2004): *Santiago García: el teatro como coraje*, Colección Teatro Colombiano, Vuelo a la memoria, Bogotá, Investigación Teatral Editores.



DUQUE MESA, F. y M. LAMUS. (2007): “Santiago García de profesión explorador”, *Beatriz González, Santiago García, Germán Téllez, Premio nacional vida y obra 2006*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 61- 117.

DURKHEIM, E. (1897): *El suicidio*, Trad. Manuel Arranz, Madrid, Losada, 2004.

EAGLETON, T. (1983): *Una introducción a la teoría literaria*, Trad. José Esteban Calderón, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2009.

– (2005): *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Trad. María Jiménez Barrio, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

ECO, U. (1964): *Apocalípticos e integrados*, Trad. Andrés Boglar, Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 2009.

– (1977): *Cómo se hace una Tesis*, Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, Barcelona, Gedisa, 2010.

ESSLIN, M. (1961): *El teatro del absurdo*, Trad. Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral, 1966.

ESQUINAS, G. (2011): *Tranquila tragaleguas*, Colección Teatro Colombiano, Vol. XVII, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

ESQUIVEL, C. (2010): *Teatro La Candelaria: rasgos de una dramaturgia nacional*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

FALLETTI, C. y G. MIRABELLA (et al). (2010): *Diálogos entre teatro y neurociencias*, Trad. Juana Lor, Colección Teoría y Práctica, No. 7, Bilbao, Artezblai.

FERNÁNDEZ DE VALENZUELA, F. (1629): *La láurea crítica de Fernando Fernández de Valenzuela, primera obra teatral colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960.

FITB. (1988): I Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Bogotá.

FITB. (1990): II Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Bogotá.

FLÓREZ MALAGÓN, A. (1991): “Gobierno de Belisario Betancur y Virgilio Barco”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 2, Bogotá, Círculo de Lectores, 605-612.

FO, D. (1987): *Manual mínimo del actor*, Trad. Carla Matteini, Navarra, Giulio Einaudi, 1997.

FREIDEL, J. M. (1988): *El árbol de la casa de las muchachas flor y otros romances*, Medellín, Otras Palabras.

FREUD, S. (1923): *La interpretación de los sueños*, Trad. Luis López-Ballesteros y

de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

– (1930): *El malestar de la cultura*, Trad. Ramón Rey Ardid y Luis López, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

GALLEGO, D. D. (2005): *El viaje de Orestes*. Colección Teatro Colombiano, Vol. VI, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

GARAVITO, L. (2000): “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 34, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1314/1289> [Consulta el 9 de marzo del 2012]

– (2001): “Representación y justicia en Manda patibularia de Santiago García”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 34, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1333/1308> [Consulta el 9 de marzo del 2012]

– (2006): “IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. (2004)”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 39, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1542/1517> [Consulta el 9 de marzo del 2012]

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991): *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid. CSIC.

– (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2007.

– (2004): *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.

– (2007): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos.

– (2011): *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, La Habana, Alarcos.

– (2013): “¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres obras en español”, en *Taller de Letras* (PUC, Chile), No. 53, 51- 65.

– (2014): *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*, Bilbao, Artezblai.

GARCÍA, S. (1977): “En busca de nuevas relaciones con un nuevo público”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 489- 492.

– (1983) *Teoría y práctica del teatro*, Vol. I, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria. 1994.

– (1988): “La urgencia de una nueva dramaturgia”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, 55- 59.

- (1992): “Testimonios”, en *Primer Acto*, Separata del No. 245, Madrid, 10- 21.
- (1995): “El taller permanente de investigación teatral”, en *Gestus*, No. 6, 28- 30.
- (2001): “El teatro en la memoria y la memoria en el teatro”, *Foro teatro y memoria desconcertados*, Bogotá, Antropos, 29- 32.
- (2002): *Teoría y práctica del teatro*, Vol. II, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria.

GARZÓN, J. D. (1996): “La sangre es, en sí, obvia”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 8 -11.

– (2002): *Muchacho no salgas, Se necesita gente con deseos de progresar, Emilio de mis recuerdos*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

– (2004): “Prólogo”, *Bogotá en escena. Ensayos de crítica teatral*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá/IDCT, 9 -10.

– (2006): *Emisiones de media noche*, Colección Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, Medellín, Universidad de Antioquia.

– (2008): “Discrepancias sobre la creación en grupo”, en *El Malpensante* [En línea] No. 85, Bogotá, disponible en: [http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=220](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=220) [Consulta el 15 de Julio del 2010]

– (2010a): *El mediumuerto: tragicomedia milenarista*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Escrituras Creativas.

– (2010b): *El mediumuerto: realidades y “pararrealidades”* [En línea] disponible en: <http://www.matacandelas.com/El-Mediumuerto.html> [Consulta el 17 de abril del 2012]

GEIROLA, G. (2009): *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*, Buenos Aires, Nueva Generación.

GIELLA, M. A. (2006): “XX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2005: Lugar de encuentro de dos continentes”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 39, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1541/1516> [Consulta el 9 de marzo del 2012]

– (2007): “XXI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2006: Espacio de intercambio de ideas y de dramaturgias contemporáneas”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 40, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1586/1559> [Consulta el 9 de marzo del 2012]

GIMÉNEZ, C. (1988): “Festivales, ¿para qué?, ¿para quiénes?”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 60 - 63.

GÓMEZ, E. (1972): “El teatro colombiano y la censura”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 389-393.

– (1974): “I took Panamá”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 394 -396.

– (1978): “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 356 - 388.

GÓMEZ, E. y J. PÉREZ. (1988): “Festival Iberoamericano de teatro”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXV, No. 16, Biblioteca Luis Ángel Arango, disponible en:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol16/festival.htm> [Consulta el 26 de mayo del 2012]

GÓMEZ, E. (1996): “ ‘El doctor Manzanillo’: una comedia clásica del Teatro Colombiano”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 60- 62.

GÓMEZ TRIANA, E. (2010): “El grupo Matacandelas mira cara a cara el alma de Colombia”, *El Universo* [En línea] disponible en:  
<http://www.eluniverso.com/2010/09/14/1/1380/grupo-matacandelas-mira-cara-cara-alma-colombia.html> [Consulta el 17 de abril del 2012]

GÓNIMA, E. (1909): “Apuntes para la historia del teatro en Medellín”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 199- 208.

GONZÁLEZ CAJIAO, F. (1978): “Adiciones a la bibliografía del teatro colombiano, de Héctor H. Orjuela, 1978”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 690 -713.

– (1985a): “Se hace camino al andar”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXII, No. 5, Biblioteca Luis Ángel Arango, disponible en:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol5/camino.htm> [Consulta el 15 de febrero del 2012]

– (1985b): “Cuatrillizos que no hacen familia”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXII, No. 5, Biblioteca Luis Ángel Arango, disponible en:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol5/cuatri.htm> [Consulta el 15 de febrero del 2012]

– (1986): *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

– (1988a): “Festivales, encuentros y muestras”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo 1, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 364 -368.

– (1988b): “El proceso del teatro en Colombia”, *Manual de Literatura Colombiana*, Tomo II, Bogotá, Planeta, 665- 733.

– (1990): “La veracidad de la mentira: la paradoja del teatro”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXVII, No. 22, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 111- 113, disponible en: [http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2557/2631](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2557/2631) [Consulta el 10 de junio del 2011]

– (1991): “El teatro taller de Colombia: La resurrección del atavismo”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 25, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/897/872> [Consulta el 12 de marzo del 2011]

– (1992a): *Teatro colombiano contemporáneo, Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

– (1992b): “Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 25, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/920/895> [Consulta el 12 de marzo del 2011]

– (1996): “Presentación”, *Tres dramaturgos colombianos*, Bogotá, Separata Dramatúrgica Gestus/Colcultura, 9- 20.

GONZÁLEZ PUCHE, A. (1996): “Entre cómicos te has de ver”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 72-73.

GROTOWSKI, J. (1968): *Hacia un teatro pobre*, Trad. Margo Glantz, Madrid, Siglo XXI, 2009.

GRUZINSKI, S. (1990): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUTIÉRREZ, A. (2001): “Teatro infantil en Colombia”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 34, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1349/1324> [Consulta el 18 de octubre del 2011]

GUZMÁN GUERRA, A. (2005): *Introducción al teatro griego*, Madrid, Alianza Editorial.

HABERMAS J... (et al.) (1985): *La posmodernidad*, Edición a cargo de Hal Foster, Trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 2008.

HERNÁNDEZ, C. N. (1989): *Teatro colombiano siglo XIX. De costumbres y comedias*, Bogotá, Universidad INCCA.

HINDS, H. y C. TATUM. (1976): “La comedia costumbrista de Samper, un alcalde a la antigua”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 215- 230.

HUERTA CALVO, J. (1999): “Aproximación al teatro carnalesco”, *Teatro y carnaval*, Monográfico de cuadernos de teatro clásico, No. 12, Madrid, Edición Javier Huerta Calvo, 15 - 48.

HURTADO SÁENZ, L. (et al.) (2010): *Antología de obras de teatro*, Vol. 1, Ópera prima, Serie dramaturgia, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

IRVIN, P. (2003): *Directores. Artes escénicas*, Trad. Jesús Casado Rodrigo, Barcelona, Océano.

JARAMILLO, M. (1992): *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Universidad de Antioquia.

JIMENO, R. (1999): “Toma del palacio de justicia: noviembre 6 de 1985”, en *Credencial Historia* [En línea] No. 117, Bogotá, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117toma.htm> [Consulta el 21 de abril del 2012]

JOHNSON, H. (1943): “Una contrata inédita, dos programas y noticias referentes al teatro en Bogotá entre 1838 y 1840”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 141-162.

– (1949): “Una Compañía Teatral en Bogotá en 1618”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 58- 64.

KOWZAN, T. (1968): *El signo y el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, Trad. M.C Bobes y Jesús G Maestro, Madrid, Arco/libros, 1997.

LAMUS OBREGÓN, M. (1992): “El movimiento teatral en Colombia”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. V, Bogotá, Círculo de Lectores, 245- 260.

– (1997): “Fernando González Cajiao”, *Boletín cultural y bibliográfico* [En línea] Vol. XXXIV, No. 44, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango disponible en: [http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/issue/view/64/showToc](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/issue/view/64/showToc) [Consulta el 24 de abril del 2012]

– (1998): *Teatro en Colombia: 1831-1886: Práctica y sociedad*, Bogotá, Ariel.

– (1999): “Variedad teatral en los años noventa”, *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XXXVI, Nos. 50-51, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 121-163.

– (2000): *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.

– (2005): *Viaje por el teatro del siglo XIX* [En línea] Conferencia realizada en el Teatro Matacandelas, Medellín, disponible en:

[www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html](http://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html) [Consulta el 17 de abril del 2012]

– (2009): “Biografías de actrices colombianas”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 66- 76.

– (2010): *Geografías del Teatro en América Latina. Un relato Histórico*, Bogotá, Luna Libros.

– (2012): “Teatro La Candelaria: Nadie le quita lo bailao”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, No. 17, Bogotá, 60- 65.

LEGUIZAMÓN, J. A. (1945): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Buenos Aires, Editoriales Reunidas.

LESSING, G. E. (1769): *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. Feliu Formosa, Teoría y Práctica del Teatro No. 5, Madrid, ADE, 1993.

LLANO RESTREPO, A. (2008): *Candelaria Adentro*, Bucaramanga, Ediciones Teatro La Candelaria.

LOAIZA GRISALES, Y. (2013): “Teatro Libre, 40 años en busca del actor ideal”, *El Tiempo* [En línea] disponible en: [http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/ARTICULO-WEB-NEW\\_NOTA\\_INTERIOR-128Te35783.html](http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-128Te35783.html) [Consulta el 23 de abril del 2012]

LÓPEZ BALTÉS, B. (2011): *Historia de la dirección de escena en España: Cayetano Luca de Tena, 1941-1991*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ Y LLERAS, R. (1923): “Nuestros proyectos”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, No. I, Bogotá, 1-3.

– (1924): “Nota editorial”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Nos. 10 y 11. Bogotá, 295- 299.

LÓPEZ RESTREPO, A. (1991): “Gobiernos de López Michelsen y Turbay Ayala”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 2, Bogotá, Círculo de Lectores, 595- 604.

LOZANO, P. (1991): “Constituyente de 1991”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 2, Bogotá, Círculo de Lectores, 613- 616.

LYDAY, L. (1969): “Antonio Álvarez Lleras y su teatro”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 233- 249.

– (1978): “El teatro colombiano antes de 1800”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 35- 57.

LYOTARD, J. F. (1986): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Trad. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 2003.

MARÍN URREGO, A. (2013): “Un teatro de mística y pasión”, *El Espectador* [En línea] disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-412676-un-teatro-de-mistica-y-pasion> [Consulta el 10 de mayo de 2013]

– (2013): “Memoria nos piden”, *El Espectador* [En línea] disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/memoria-nos-piden-articulo-445838> [Consulta el 11 de septiembre del 2013]

MARROQUÍN, L. y J. M. RIVAS GROOT. (1905): *Lo irremediable*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, No. 95, Teatro, Bogotá, Minerva, 1935.

MARTÍNEZ, G. (1974): “Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 493- 529.

– (1996): “Aproximación a la obra de Luis Enrique Osorio ‘El iluminado’ ”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 63- 64.

MEJÍA DUQUE, J. (1978): “El nuevo teatro en Colombia”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 460 - 479.

MEJIA ECHAVARRÍA, S. (1991): *Conversaciones en el escenario*, Vol. 66, Medellín, Ediciones Autores Antioqueños.

MERLEAU-PONTY, M. (1945): *Fenomenología de la percepción*, Trad. Jem Cabanes, Planeta/Agostini, 1985.

MEYERHOLD, V. (1912): “Lo grotesco en el teatro”, *Teoría teatral*, Trad. Agustín Barreno, Madrid, Fundamentos, 2008.

MONLEÓN, J. (2013): “Colombia, presente”, en *Primer Acto*, No. 344, Madrid, 283.

MONSALVE, J. (1988): “Señales desde la hoguera: las nuevas tendencias”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 349-354.

MONTILLA, C. (2004): “Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975”, en *Revista de estudios sociales*, No. 17, Bogotá, 86- 97.

MORA CAMARGO, S. (1991): “Colombia Prehispánica”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. I, Bogotá, Círculo de Lectores, 1- 38.

MUGUERCIA, M. (1995): “Teatro y utopía en el siglo XX”, en *Gestus*, No. 6, Bogotá, 61- 65.

NAVAJAS, E. (1976): *La Agonía del difunto*, Cuba, Casa de las Américas.



NIETZSCHE, F. (1872): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

– (1883-1885): *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

NÚÑEZ SEGURA, J. A. (1952): *Literatura colombiana: sinopsis y comentarios de autores representativos*, Medellín, Bedout, 1962.

OBREGÓN, O. (2009): “El Teatro Experimental de Cali, un testimonio permanente”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 116 - 117.

OLARTE, D. (2010): “ ‘No hacemos teatro para que la gente se divierta’: Ricardo Camacho”, *El telón. La guía no oficial al XII Festival Internacional de Teatro de Bogotá* [En línea] disponible en: <http://festivalxlabmedios.blogspot.com.es/2010/03/no-hacemos-teatro-para-que-la-gente-se.html> [Consulta el 7 de marzo del 2012]

OLIVARES, P. (2014): “El teatro latinoamericano desde Madrid: una mirada panorámica” en *Pygmalión. Revista de teatro general y comprado*, No. 6, Madrid, 241- 243.

ORJUELA, H. (1974): *Bibliografía del teatro colombiano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

– (2000): *El teatro en la Nueva Granada. Siglos XVI-XVIII*, Colección Héctor Orjuela, Bogotá, Historia y Crítica de la Literatura Colombiana.

– (2002): *Comedia nueva. La conquista de Santa Fe de Bogotá*, Colección Héctor H. Orjuela, Bogotá, Guadalupe, 5 -12.

– (2008): *El teatro colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Guadalupe.

ORTEGA RICAURTE, J. V. (1927): *Historia crítica del teatro en Bogotá*, Bogotá, Ediciones Colombia.

ORTEGA RICAURTE, D. (1978): “Diversiones”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 103- 109.

ORTEGA Y GASSET, J. (1921 y 1925): *España invertebrada. La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta de Agostini, S.A, 2010.

OSORIO, B. (sin año): *Ricardo Camacho y el Teatro Libre. Entrevista*, Universidad de los Andes [En línea] disponible en: [http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC15/17.REC\\_15\\_BettyOsorioEntrevCamacho.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC15/17.REC_15_BettyOsorioEntrevCamacho.pdf) [Consulta el 7 de marzo del 2012]

OSORIO, L. E. (1924a): “Una mujer de honor y El loco de moda”, en *La novela semanal*, No. 53, Bogotá.

- (1924b): “Sin el calor del nido por Luz Stella”, en *La novela semanal*, No. 55, Bogotá.
  - (1924c): “El teatro colombiano”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Nos. 10 y 11, Bogotá, 300- 302.
  - (1924d): “Conquistadores de alma de Ramón Rosales”, en *La novela semanal*, Nos. 76 y 77, Bogotá.
  - (1926): *El teatro francés contemporáneo. Conferencia dada en la Residencia de estudiantes, de Madrid, el 16 de octubre de 1926*, París, Editions “Le Livre Libre”.
  - (1943a): “Nudo ciego”, *El teatro*, Vol. I, No. 1, Bogotá, Minerva.
  - (1943b): “El dr. Manzanillo. Comedia en tres actos”, *El teatro*, Vol. I, No. 2, Bogotá, La idea.
  - (1945): “Manzanillo en el poder”, *El teatro* Vol. I, No. 5, Bogotá, La idea.
  - (1946): “El hombre que hacía soñar”, *El teatro*, Vol. I, No. 7, Bogotá, La idea.
  - [1951]: “Cada autor consigo mismo. Mi vida teatral” en *Gestus*, No 7, Bogotá, 36-55, 1996.
  - (1961): “Los Chibchas”, *Visión de América*, Bogotá, La idea, 71-74.
  - (1963): “Préstame tu marido, El cantar de la tierra, La familia política, Aspasia, cortesana de Mileto”, *Teatro*, Tomo I, Bogotá, La idea.
- OSORIO, R. (1988): “Bogotá: un acto de fe”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 373- 374.
- OTERO MUÑOZ, G. (1989): *Teatro colombiano siglo XIX. De costumbres y comedias*, Bogotá, Universidad INCCA.
- PARDO, J. M. (1985): *Teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá, Tres culturas.
- PARRA, H. (2012): “Entrevistas”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, No. 17, Bogotá, 31- 41.
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario del teatro*, Trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 2008.
- PELÁEZ GONZÁLEZ, C. (1996): “No soy capaz de montar ‘Los ciegos’ de Maeterlinck”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 4- 7.
- (2001): “Sobre la transmisión del oficio teatral”, *Foro de teatro y memoria desconcertados*, Bogotá, Antropos, 75- 78.
- PEÑALOSA, J. (1956): *El teatro Colón*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional.

- PERALTA GÓMEZ, A. (2000): *¿Cómo? Hacer teatro*, Bogotá, Esquilo.
- PÉREZ SILVA, V. (1969): “Luis Vargas Tejada casi poeta, un poco comediógrafo, político y conspirador”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 167- 172.
- PÉREZ, V. (2010): “Los derechos del hombre, sociedades secretas y la conspiración de los pasquines”, en *Credencial Historia*, No. 241, Bogotá, 2- 6.
- PIANCA, M. (1988): “Todo empezó en Manizales”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 64 -71.
- PIEDRAHÍTA NARANJO, G. (1996): *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano*, Cali, Corporación Colombiana de Teatro.
- PLATA ZARAY, J. (1992): “La dramaturgia en el siglo XX”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. V, Bogotá, Círculo de Lectores, 275- 292.
- (1997): “Una obra maestra de su época”, en *Gestus*. Separata de No. Especial, Bogotá, 19- 23.
- PRADA PRADA, J. (2004): “Mosca: los contaminados por la muerte”, *Bogotá en escena. Ensayos de crítica teatral*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá/IDCT, 11- 22.
- PULECIO MARIÑO, E. ALFONSO PEÑA, Miguel... (et al.) (2007): *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C.*, [En línea] Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, disponible en:  
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/investigaciones/estadosArte/arteDramatico.pdf> [Consulta el 23 de marzo del 2011]
- PULECIO MARIÑO, E. (2012): *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- RAMÍREZ TRIANA, C. (1996): “ ‘Bombas a domicilio’ con un ojo en la historia” en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 69-71.
- (2005): *El alacrán*, Colección Teatro Colombiano, Vol. III, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.
- RESTREPO, P. (1998): *La máscara, la mariposa y la metáfora, Creación Teatral de Mujeres*, Cali, Teatro la Máscara.
- REVERTE BERNAL, C. (1988): “II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 22, No. 1, disponible en:  
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/763/738> [Consulta el 1 de abril del 2012]
- (1989): “III Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 22, No. 2, disponible en:

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/789/764> [Consulta el 1 de abril del 2012]

– (1990): “IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 23, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/827/802> [Consulta el 1 de abril del 2012]

– (1991): “V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 24, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/885/860> [Consulta el 1 de abril del 2012]

– (2000): “XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 33, No. 2, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1303/1278> [Consulta el 1 de abril del 2012]

REYES, G. (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos.

REYES POSADA, C. J. (1977): “Apuntes sobre el teatro colombiano”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 407- 434.

– (1978): *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 9- 31.

– (1988a): “Fulgor y límites de la creación colectiva”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 42- 51.

– (1988b): “1955-1987: un movimiento plural y creciente”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 315- 325.

– (1989): “Cien años de teatro en Colombia”, *Nueva Historia de Colombia*, Vol. VI, Bogotá, Planeta, 213- 236.

– (1992): “El teatro en el siglo XIX”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. V, Bogotá, Círculo de Lectores, 263- 271.

– (1995a): “Satíricos y festivos: Petipiezas”, en *Gestus*, No. 6, 79.

– (1995b): “Últimas producciones del teatro colombiano”, en *Gestus*, No. Especial, Bogotá, 111- 115.

– (1996): “La familia política”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 56-59.

– (1997): “El teatro en el siglo XVII. Los Solís y Valenzuela”, en *Gestus*, No. 9, Bogotá, 104- 116.

– (2001): “El Teatro: las últimas décadas en la producción teatral Colombiana”, *Colombia hoy*, Bogotá, Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República.

– (2008): *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Trad. Marc Rosich y Elena Villalonga, Barcelona, Alba.

RIZK, B. (2001): *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

– (2005): “Colombia: La radiografía de un país a través de su teatro callejero. Encuentro Nacional de Teatro de Calle y Crítica”, en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 39, No. 1, disponible en:

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1525/1500> [Consulta el 13 de marzo del 2012]

– (2008): *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel.

– (2009): “Felipe Vergara y Victoria Valencia o el agónico tema de la violencia en la dramaturgia joven colombiana”, en *A teatro revista*, No. 16, Medellín, 57- 65.

RODRÍGUEZ, I. (1994): “La música y el teatro”, *Dirección escénica. Memorias del taller nacional*, Bogotá, Colcultura, 203 -213.

ROMERO, A. (2008): *VIP Vacaciones in paradise*, Colección Teatro Colombiano, Vol. XI, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

ROMERO REY, S. (2004): *El purgatorio de Margarita Laverde*, Colección Teatro Colombiano, Vol. I, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

– (2007): “Teatro, 1990-2007: la tradición de la vanguardia”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, “El Tiempo”, *Cultura 2*, Tomo 9, Bogotá, Círculo de Lectores-Biblioteca El Tiempo, 135- 152.

– (2008a): “¿Teatro o festivales de teatro?” en *El Malpensante* [En línea] No. 85, Bogotá, disponible en:

[http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=219](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=219)

[Consulta el 20 de abril del 2010 ]

– (2008b): “Pharmakon. Notas para una puesta en escena” en *El Malpensante* [En línea] No. 89, Bogotá, disponible en:

[http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=170](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=170) [Consulta

el 20 de abril del 2010 ]

– (2009a): “El misterio Grotowski” en *El Malpensante* [En línea] No. 99, Bogotá, disponible en:

[http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=1263](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1263)  
[Consulta el 20 de abril del 2010]

– (2009b): “Pedro Miguel Roza en la Casa del Teatro Nacional”, *El Tiempo* [En línea] Bogotá, disponible en:

[www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=3630999&id\\_recurso=450018815&random=9339](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450018815&random=9339) [Consulta el 21 de abril del 2010 ]

– (2010a): “ ‘El mediumuerto’ del teatro Matacandelas”, *El Tiempo* [En línea] Bogotá, disponible en:

[http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=3630999&id\\_recurso=450020906&random=4270](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450020906&random=4270) [Consulta el 16 de octubre del 2011 ]

– (2010b): *Los 25 años del teatro Petra. Imago Mundi* [En línea] Bogotá, disponible en:[http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un\\_articulo.php?id\\_blog=3630999&id\\_recurso=450021176](http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450021176) [Consulta el 16 de octubre del 2011 ]

– (2012): “La muerte y la vida de Eddy Armando” en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá. La construcción del personaje*, No. 18, Bogotá, 44- 45.

ROZENTHAL, G. (1976): “Caracas, III Festival Internacional de Teatro” en *Latin American Theatre Review* [En línea] Vol. 10, No. 1, disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/264> [Consulta el 12 de marzo del 2012]

ROZO FLOREZ, P. M. (2000): “Tálamo”, *Apuntes sobre la adaptación dramática*, Colección Cuadernillos de Arte, Bogotá, Ediciones Antropos/ASAB.

– (2004): *Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto*, Colección Teatro Colombiano, Vol. II, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

– (2008): “Nuestras vidas privadas. Parábola de la justicia en cuatro actos”, *Teatro en estudio: selección de dramaturgia bogotana*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá/SCRD, 17-104.

– (2009): *Insight, Monólogo Hiperbreve* [En línea ] disponible en: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/rozo\\_florez\\_pedro\\_miguel/insight.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/rozo_florez_pedro_miguel/insight.htm) [Consulta el 4 de junio del 2010]

– (2010): “Cadáver exquisito”, *Cuatro Tiempos: Antología Clínica Dramatúrgica 2010*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

– (2012): “Tres mitos sobre la construcción del personaje”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá. La construcción del personaje*, No. 18, Bogotá, 9- 13.

– (2013): “Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo”, *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Antología II, Serie Dramaturgia Pasodegato, México, D.F, 127- 174.

RUBIANO ORJUELA, F. (1995a): “Escritura sin respuestas”, en *Gestus*, No. 6, Bogotá, 47- 49.

– (1995b): “Amores simultáneos”, en *Gestus*, No. 6, Bogotá, 85- 96.

– (1999): “El teatro tiene que ser épico”, *El Espectador* [En línea] Bogotá, disponible en: <http://www.petrateatro.com/uploads/Perros%2520Doc03.pdf> [Consulta el 18 de mayo del 2013]

– (2000): “Cada vez que ladran los perros”, *Colección Teatro Americano Actual*, Vol. 5, Madrid, Casa de América, 133- 174.

– (2005a) *La penúltima cena*. Colección Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, Medellín, Universidad de Antioquia.

– (2005b): *Mosca*, Colección Teatro Colombiano, Vol. IX, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

– (2007): “Entrevista a Fabio Rubiano”, *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2009, 219- 239.

– (2013a): “Sara dice”, *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Antología I, Colección Pensar el Teatro, Bogotá, Pasodiegato y Ministerio de Cultura de Colombia.

– (2013b): “Fabio Rubiano dice...”, *Entrevista por Cristóbal Peláez* [En línea] disponible en: <http://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Fabio-Rubiano-Por-Cristobal-Pelaez.html> [Consulta el 13 de octubre del 2013]

RUEDA ENCISO, J. E. (1999): “La avalancha de Armero: noviembre 13 de 1985”, en *Credencial Historia* [En línea] No. 117, Bogotá, disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117avalancha.htm> [Consulta el 11 de noviembre del 2012]

SAMPER, J. M. (1937): “Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 597- 688.

SAMPER ORTEGA, D. (1935a): *Lo irremediable por Lorenzo Marroquín y J. M. Rivas Groot*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, Teatro, No. 95, Bogotá, Minerva.

– (1935b): *Viboras Sociales y El fuego extraño por Antonio Álvarez Lleras*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, Teatro, No. 98, Bogotá, Minerva.

SANABRIA, A. (2012): “El plan quinquenal de teatro: y ¿qué de los públicos?”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, No. 17, Bogotá, 74 -75.

– (2012): “El teatro y la ley de espectáculos públicos”, en *Teatros. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá. La construcción del personaje*, No. 18. Bogotá, 68-71.

SANABRIA, A. y Y. LOAIZA GRISALES. (2013): “¿Por qué no tenemos más teatro clásico?”, *El Tiempo* [En línea] disponible en: [http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/teatro-clasico-en-colombia\\_12965166-4](http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/teatro-clasico-en-colombia_12965166-4)[http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/teatro-clasico-en-colombia\\_12965166-4](http://www.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/teatro-clasico-en-colombia_12965166-4) [Consulta el 10 de agosto del 2013]

SÁNCHEZ, J. A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal/José Antonio Sánchez.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1968): “Después de Brecht”, *Fragmentos de un discurso teatral*, México D.F, Pasodegato, 2013.

– (1998): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.

– (2007a): *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción*, Cuadernos de Ensayo Teatral, No.1, México, Pasodegato.

– (2007b): *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, Cuadernos de Ensayo Teatral, No. 5, México, Pasodegato.

– (2010): *El arte del monólogo*, Cuadernos de Ensayo Teatral, No. 13, México, Pasodegato.

– (2013): “José Sanchis Sinisterra: ‘El teatro también es un archivo de la memoria’ ”, en *La vanguardia* [En línea] disponible en: <http://www.lavanguardia.com/escenarios/20130220/54365501072/index.html> [Consulta el 21 de febrero del 2013]

SANMARTÍN ORTÍ, P. (2008a): *Otra historia del formalismo ruso*, VI Premio de Ensayo Caja Madrid, Madrid, Lengua de Trapo.

– (2008b): “Esbozo para una teoría de los efectos literarios”, *Éxodos. Estética y teoría literaria*, Madrid, Visión Libros.

SARTRE, J. P. (1945): *El existencialismo es un humanismo*, Trad. Francisco Caballero y Miguel Corella, Madrid, Santillana, 1996.

– (1973): *Un teatro de situaciones*, Trad. Mirta Arlt, Buenos Aires, Losada, 1979.

SCRUTON, R. (1981): *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein*. Trad. Vicent Raga, Barcelona, Península, 2003.

SCRD. (2007): *Consolidado de información sobre las Prácticas Artísticas en el Distrito Capital: De dónde venimos y en dónde estamos* [En línea] Bogotá, disponible en: <http://www.scrd.gov.co/>



//www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/1/politicas/2.pdf  
[Consulta el 23 de marzo del 2011]

–(2009): *El Público en la Escena Teatral Bogotana* [En línea] Bogotá, disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/analisis/publico%20en%20la%20escena.pdf> [Consulta el 23 de marzo del 2011]

SHAKESPEARE, W. (1593-1594): “Tito Andrónico”, *Dramas clásicos*, Trad. Luis Astrana Marín, Vol. 2, Madrid, Espasa, 2000.

SILVA, R. (2003): “Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI y XVII”, en *Revista Sociedad y Economía*, No. 5, 147-156.

SOLÓRZANO, C. (1961): *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SUÁREZ VANEGAS, S. (2012): “Marat-Sade y el espacio del caos”, *El Triciclo* [En línea] disponible en: <http://el-triciclo.com/tag/teatro-libre/> [Consulta el 3 de enero del 2013]

SZONDI, P. (1956): *Teoría del drama moderno (1880 -1950)*, Trad. Javier Orduña, Colección Clásicos Dykinson, Madrid, Dykinson, 2011.

TEC. (1978): “Esquema general del método de trabajo colectivo del T.E.C.”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 314- 346.

TIRADO MEJÍA, A. (1989): “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio”, *Nueva Historia de Colombia*, Tomo II, Bogotá, Planeta, 105- 126.

TODOROV, T. (1984): *La crítica de la crítica*, Trad. José Sánchez Lecuna, Barcelona, Paidós, 1991.

TORRES, M. (1996): “La siempre viva”, *Tres dramaturgos colombianos*, Bogotá, Separata Dramatúrgica Gestus/Colcultura, 195- 276.

– (2001): “El teatro en la historia”, *Foro de teatro y memoria desconcertados*, Bogotá, Antropos, 43- 47.

TRIANA Y ANTORVEZA, H. (1964): “La temporada teatral de 1833 en Santa Fe de Bogotá”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 137-140.

UBERSFELD, A. (1977): *Semiótica teatral*, Trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

VALENCIA, G. (1978): “La actividad teatral en los años de 1940 a 1950”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 273- 277.

VALLEJO DE LA OSSA, A. M. (2000): “Pasajeras”, *Colección Teatro Americano Actual*, Vol. 4, Madrid, Casa de América, 13- 40.

– (2008): *Magnolia perdida en sueños*, Colección Teatro Colombiano, Vol. XIV, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

– (2012): “Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo”, *Becas de investigación teatral 2012*, Colección Pensar el Teatro, Bogotá, Ministerio de Cultura.

– (2013): “Oraciones”, *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Antología II, Serie dramaturgia Pasodegato, México, D.F, 25- 53.

VÁSQUEZ ZAWADSKI, C. (1992): “Enrique Buenaventura in-edito”, *Máscaras y ficciones*, Cali, Universidad del valle, 9- 19.

VERSÉNYI, A. (1993): *El teatro en América Latina*, Trad. Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

VIVAS FERREIRA, C. y I. RODRÍGUEZ. (1995): “El taller juvenil de la ENAD”, en *Gestus*, No. 6, 31- 35.

VIVAS FERREIRA, C. (1998): “Filialidades”, en *Gestus*, No. Especial, Bogotá, 54- 60.

– (2001): “La transmisión del oficio”, *Foro de teatro y memoria desconcertados*, Bogotá, Antropos, 67- 71.

– (2004): “Segundos”, *Dramaturgos de la ASAB*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 247- 305.

– (2005): *Gallina y el otro*, Colección Teatro Colombiano, Vol. V, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

– (2012a): *Dramaturgia de lo sutil: Umbral Teatro 20 años*, Bogotá, Impresol Ediciones.

– (2012b): “De peinetas que hablan y otras rarezas”, *Becas de dramaturgia teatral 2011*, Colección Pensar el Teatro, Bogotá, Talleres de Edición Rocca, 16- 66.

VIVIESCAS, V. R. (1993): *La esquina*, Colección Teatro Colombiano, Vol. IV, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2005.

– (1996): “ ‘Nube de abril’ de Luis Enrique Osorio: entre el drama histórico y la comedia de costumbres”, en *Gestus*, No. 7, Bogotá, 65- 68.

– (2004): “Dramaturgia de lo sutil en Segundos de Carolina Vivas”, *Dramaturgos de la ASAB*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 239- 245.

WATSON, P. (2002): *Historia intelectual del siglo XX*, Trad. David León Gómez, Barcelona, Crítica, 2010.

– (2006): *Ideas, Historia intelectual de la humanidad*, Trad. Luís Noriega, Barcelona, Crítica, 2011.

WATSON ESPENER, M. (1978): “La teoría teatral de Enrique Buenaventura”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 347- 355.

WILLIAMS, R. (1968): *El teatro de Ibsen a Brecht*, Trad. José M. Álvarez. Barcelona, Península, 1975.

– (1977): *Marxismo y literatura*, Trad. Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

YOSHIKAWA, E. (1988): “El magisterio latinoamericano de Seki Sano”, *Escenarios de dos mundos*, Tomo I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 95- 100.

ZALACAÍN, D. (1985): *Teatro absurdistas hispanoamericano*, Valencia, Albatros.

ZALAMEA, J. (1935): *El regreso de Eva*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, No. 100, Bogotá, Minerva.

ZAPATA OLIVELLA, M. (1963): “Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos”, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 278- 282.

## VIII. Apéndice

### VIII. 1. Lista de obras teatrales de José Domingo Garzón

***La retórica de la crueldad***

Año de escritura: 1984.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1984 (pre-estreno)

***Muchacho no salgas***

Año de escritura: 1992.

Año de publicación: 2000.

Año de estreno: 1992 con la escuela del Teatro Libre – 2001 remontada con la Fundación Índice Teatro.

***Emilio de mis recuerdos***

Año de escritura: 1993.

Año de publicación: 2000.

Año de estreno: 1993 con la Escuela de Teatro Libre. Y en 2002 con la Universidad Pedagógica Nacional.

***Se necesita gente con deseos de progresar***

Año de escritura: 1994.

Año de publicación: 2000.

Año de estreno: 1994 en la Universidad Pedagógica Nacional. Y remontada en 1998 con Índice Teatro.

***Un miércoles de ceniza***

Año de escritura: 1994.

Año de estreno: 1994.

Año de publicación: sin publicar.

***Refugio de pecadores.*** Adaptación sobre Pedro Páramo de Juan Rulfo.

Año de escritura: 1995.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1995 en la escuela del Teatro Libre.

***Emisiones de media noche.***

Año de escritura: 1996.

Año de publicación: 2006.

Año de estreno: 2009.

***Quién dijo miedo***

Año de escritura: 2000.

Año de publicación: 2012.  
Año de estreno: 2000.

***La Andrómeda***

Año de escritura: 2002.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2002.

***La Procesión va por dentro***

Año de escritura: 2004.  
Año de publicación: 2013.  
Año de estreno: 2004.

***El mediumuerto: tragicomedia milenarista***

Año de escritura: 1999-2009.  
Año de publicación: 2010.  
Año de estreno: 2010.

***Ella, Artículo Femenino***

Año de escritura: 2010.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: sin estrenar.

***Usted no sabe quién soy yo***

Año de escritura: 2013  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: sin estrenar.

## **VIII. 2. Lista de obras teatrales de Ana María Vallejo de la Ossa**

***Juanita en traje de baño rojo***

Año de escritura: 1995.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1995 y 1997.

***Bosque húmedo***

Año de escritura: 1997.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1997 y 1999

***Violeta***

Año de escritura: 1998.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1998 y 2000.

***Pasajeras***

Año de escritura: 2000.  
Año de publicación: 2000.

Año de estreno: 2001 y 2003.

***Pies Hinchados***

Año de escritura: 2002.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2002.

***Magnolia perdida en sueños***

Año de escritura: 2000.

Año de publicación: 2008.

Año de estreno: sin estrenar.

***Oraciones***

Año de escritura: 2009.

Año de publicación: 2010 y 2013.

Año de estreno: 2009.

***Pies Morenos Sobre Piedras de Sal***

Año de escritura: 2013.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: sin estrenar.

### **VIII. 3. Lista de obras teatrales de Carolina Vivas Ferreira**

***El concierto***

Año de escritura: 1987.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1987.

***El ciego del mirador***

Año de escritura: 1988.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1988.

***Crónica de agobiados***

Año de escritura: 1988.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1.988

***El bar del silencio***

Año de escritura: 1990.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1990.

***Mordiscos de vida***

Año de escritura: 1991.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1991.

**Segundos**

Año de escritura: 1993.

Año de publicación: 2004 y 2012.

Año de estreno: 1993.

***Pluma de mariposa***

Año de escritura: 1994.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1994.

***Y en polvo te convertirás***

Año de escritura: 1995.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1995.

***Los Martíres***

Año de escritura: 1998.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1998.

***Filialidades***

Año de escritura: 1996.

Año de publicación: 1998 y 2012

Año de estreno: 1997.

***Mansedumbre (Tríptico)***

Año de escritura: 1999.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1999.

***Animalditos (Tríptico)***

Año de escritura: 1999.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1999.

***Esos (Tríptico)***

Año de escritura: 1999.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 1999.

**Gallina y el otro**

Año de escritura: 1999-2000.

Año de publicación: 2006 Colección Teatro Colombiano Universidad Distrital y 2012 en Dramaturgia de lo sutil.

Año de estreno: 2001.

***Cuando el zapatero remendón, remienda sus zapatos...***

Año de escritura: 2003.

Año de publicación: 2012.  
Año de estreno: 2004.

***Donde se descomponen las colas de los burros***

Año de escritura: 2008-2009.  
Año de publicación: 2013.  
Año de estreno: sin estrenar.

***Antes***

Año de escritura: 2009.  
Año de publicación: 2012.  
Año de estreno: 2010.

***La que no fue***

Año de escritura: 2012.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2012.

***Vocinglería (Volcanes de sueño ligero)***

Año de escritura: 2006.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2011.

***De peinetas que hablan y otras rarezas***

Año de escritura: 2010 – 2011.  
Año de publicación: 2012.  
Año de estreno: sin estrenar.

***El Nido***

Año de escritura: 2007.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2007.

**Adaptaciones**

***Anacleto Morones* de Juan Rulfo**

Año de escritura: 1982.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1982.

***La suite de los espejos* (A partir del texto homónimo de Federico García Lorca y *El DIVAN DEL Tamarit* y *Poeta en New York*, del mismo autor)**

Año de escritura: 1998.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1998.

***Alteo* (Adaptación y diálogo de textos de José Antonio Osorio Lizarazo en particular las novelas cortas *Hombres sin presente* y *Casa de vecindad*)**

Año de escritura: 2003.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2003.



***La autopista del sur*** de Julio Cortázar

Año de escritura: 2005.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2005

***Amor sin pies ni cabeza*** de Laura Restrepo

Año de escritura: 2006.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2006.

***El cumpleaños de la infanta*** de Oscar Wilde

Año de escritura: 2008.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2008.

***Pore, de la libertadura al olvido.*** Adaptación y diálogo de las novelas *Pore la libertadura* y *La Rubiera*, novelas testimoniales del escritor colombiano Eduardo mantilla Trejos.

Año de escritura: 2009.

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2009.

#### **VIII. 4. Lista de obras teatrales de Fabio Rubiano Orjuela<sup>153</sup>**

***El negro perfecto*** (A partir de “*La quema de Judas*” de Roman Chalbaud)

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 1987.

***Desencuentros. Ocho retratos de amor y la espera***

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 1989.

***María es-tres***

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 1992.

***Amores simultáneos***

Año de escritura:

Año de publicación: 1995.

Año de estreno: 1993.

---

<sup>153</sup> Este es el único caso en el que no pude concretar los años de escritura y de publicación de todas las obras, por la ausencia de medios. No obstante, hago constar que solicité esta información al autor en reiteradas ocasiones.

***Opio en las nubes*** (A partir de “opio en las nubes” de Rafael Chaparro)

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 1995.

***Hienas, chacales y otros animales carnívoros***<sup>154</sup>

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 1998.

***Ornitorrincos: cada vez que ladran los perros***

Año de escritura: 1997.

Año de publicación: 1997<sup>155</sup> y en 2000 (Editado por Casa de América)

Año de estreno: 1999.

***Me estás mirando, ¿verdad?***

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 2000.

***Mosca***

Año de escritura: 2000- 2002.

Año de publicación: 2005.

Año de estreno: 2002.

***La penúltima cena***

Año de escritura:

Año de publicación: 2005.

Año de estreno: sin estrenar.

***Dos hermanas***

Año de escritura:

Año de publicación:

Año de estreno: 2004

***Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford***

Año de escritura: 2007-2008.

Año de publicación:

Año de estreno: 2008.

***Imago Mundi***

Año de escritura:

Año de publicación: inédita.

Año de estreno: 2010.

***El natalicio de Schumann***

---

<sup>154</sup> Esta obra fue escrita a dos manos. Entre Fabio Rubiano y Javier Gutiérrez.

<sup>155</sup> Según Pulecio Mariño (2012: 242).

Año de escritura: 2009.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2010.

***Sara dice***

Año de escritura:  
Año de publicación: 2013.  
Año de estreno: 2010.

***El vientre de la ballena***

Año de escritura:  
Año de publicación:  
Año de estreno: 2012.

## **VIII. 5. Lista de obras teatrales de Pedro Miguel Roza Flórez**

***Solos para piano***

Año de escritura: 1996.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1997.

***Club suicida busca... Parodia de la fatalidad en un acto***

Año de escritura: 1995.  
Año de publicación: 2006.  
Año de estreno: 1995.

***Viceversa***

Año de escritura: 1998.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 1998 y en 2006 una segunda versión.

***Ascodeseo***

Año de escritura: 2001.  
Año de publicación: inédita.  
Año de estreno: 2001.

***Tálamo***

Año de escritura: 1998.  
Año de estreno: inédita.  
Año de publicación: 2001.

***REM***

Año de escritura: 1997.  
Año de publicación: 2001.  
Año de estreno: inédita.

***Nuestras vidas privadas***

Año de escritura: 2007.

Año de publicación: 2008.

Año de estreno: 2010.

***Cadáver Exquisito***

Año de escritura:

Año de publicación: 2010.

Año de estreno: 2012.

***Our Private Life***

Año de escritura: 2010.

Año de publicación: 2011.

Año de estreno: 2011.

***Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo***

Año de escritura: 2010.

Año de publicación: 2013.

Año de estreno: sin estrenar.